Richard Dehmel

Julius Bab

Richard Dehmel

von

Julius Bab.

Gose & Tetzlaff, Verlagsbuchhandlung.
Berlin 1902.

Autobiographie.

„Ich bin am 18. November 1863 geboren in Wendisch-Hermsdorf beim Spreewald als ältester Sohn eines Försters. Meine Eltern leben noch und mein Vater ist jetzt Revierförster von Kremmen, einer kleinen Stadt in Ost-Havelland. Ich bin also geborener Märker, nicht Berliner; wir echten Kinder der Mark empfinden Berlin als eine Art fremden Ungetüms inmitten unserer Heimat. Bis zu meinem neunten Lebensjahr besuchte ich die Stadtschule in Kremmen, dann das Berliner Sophien-Gymnasium. Ich gehörte immer zu den besten Schülern, war aber den meisten Lehrern wegen meines ungebundenen und manchmal auch wohl unbändigen Geistes verhaßt. Dies führte in der Prima zu einem so heftigen Zusammenstoß mit dem orthodoxen Direktor, daß meines Bleibens im Bannkreis der Berliner Schulhierarchie nicht länger war; ich ging nach Danzig und machte dort in einem halben Jahre mein Abiturientenexamen, trotzdem man mich in Berlin hatte 1½ Jahre zurückstellen wollen, wegen Unreife. Ich studierte dann (von Herbst 1882 ab) Philosophie und Naturwissenschaften, 7 Semester lang, redigierte zwischen durch des Brotes wegen eine rheinische Provinzialzeitung und eine Jagdzeitung in Berlin und sah mich schließlich noch zwei Semester in den sozialen Wissenschaften um. Ostern 1887 erwarb ich in Leipzig den Doktortitel mit einer Schrift über das Versicherungswesen und war dann bis 1895 Sekretär des Verbandes deutscher Feuerversicherungsgesellschaften. In diesem Amt mit seinem peinlichen Bureaudienst, der mich manchmal der Verzweiflung nah brachte, lernte ich Selbstbeherrschung und gab meine ersten drei Gedichtbücher heraus: „Erlösungen“, „Aber die Liebe“, „Lebensblätter“. Es ist

mir nämlich wie den Singvögeln ergangen, die meist erst im Käfig ihre volle Stimme entwickeln; vor meinem 22. Lebensjahre habe ich nichts gedichtet, was der Rede wert wäre, und erst vom 24. ab lernte ich mich als Künstler züchten. Dann freilich wurde das Freiheitsbedürfnis, das aller Kunst (auch der im Vogelsang) letztinnerste Triebfeder ist, allmälig wieder stärker und stärker, und als ich mir gestehen durfte, daß meine künstlerische Wirkungskraft mich dazu berechtigte, gab ich mein bürgerliches Amt nach 7½ jähriger Thätigkeit auf, 32 Jahre alt.

Ich habe dann noch das Drama „Der Mitmensch“, die Gedichtbände „Weib und Welt“ und „Neue Ausgabe: Erlösungen“ und das pantomimische Drama „Lucifer“ herausgegeben, ferner mit meiner ersten Ehefrau zusammen das Kinderbuch „Fitzebutze“, das sozusagen aus dem Hausgebrauch für unsere drei Kinder entstanden ist; während dieser Zeit wohnte ich in Pankow bei Berlin. Ostern 1899 verließ ich meine erste Frau mit ihrer Zustimmung, weil eine stärkere Liebe mich ergriff. Ich lebte dann mit meiner jetzigen Gattin 2½ Jahre lang auf Reisen, meist im Ausland (Italien, Griechenland, Holland, Schweiz, England) und bin nun in Blankenese bei Hamburg aufs neue seßhaft geworden. Gegenwärtig schreibe ich am letzten Teile meines Romanes in Romanzen „Zwei Menschen“, mit welchem Werk ich die seit Goethe und Byron vergebens gesuchte Form des „modernen Epos“ gefunden zu haben glaube. Aus meinen Gedichten ist eine reichliche Auswahl als billige Volksausgabe (gebunden für 1 Mk.) bei Schuster & Löffler in Berlin erschienen; auch meine übrigen Bücher sind dort verlegt, bis auf das Kinderbuch „Fitzebutze“, das bei Schaffstein & Co. in Köln erschienen ist mit bunten Bildern von Ernst Kreidolf.

R. Dehmel.

(Nach der „Oesterreich. Arbeiter-Sängerzeitung“.)

„Und der Mensch will selig werden auf Erden —
weißt Du noch, wie man das machen muß?“

So steht in einem Gedichte Richard Dehmels, das überschrieben ist „zur Genesung“ — und diese Worte, diese Frage und dies Gebot, sie sind das Leitmotiv im Werke des Mannes, sie sind der innerste Kern seines Schaffens, sind Kampfesinhalt und Kampfespreis im Ringen und Werden Richard Dehmels.

„Zur Genesung“ möchte er führen sich und uns, — zu einer tief inneren Versöhnung all der auseinanderreißenden, feindlich sich gebärdenden großen Triebkräfte unserer Tage; all die quellfremden Ströme, die die Menschenseelen unserer Zeit durchfluten, einmünden sollen sie in das freie Meer einer neuen allumspannenden Persönlichkeit. Ein Mensch soll erstehen, der so tief mit allen Sinnen hineinzugreifen weiß in den Schacht der Natur, der Außenwelt wie der eignen Seele, daß ihm alle Widersprüche schwinden, weil sein Gefühl an die große, allen gemeine Wurzel gegriffen hat; der Mensch soll erstehn, der, wie es in Dehmels „Lebensmesse“ heißt, „dem Schicksal gewachsen“ ist, weil er sein Ich zu dem gleichen, ewigen Urquell zurückgeführt hat, aus dem all das wirre zwangvolle Sein um ihn aufsteigt. Der Mensch soll erstehn, der so in seliger Sicherheit, selbst eine unzerstörbare Welt zu sein, dem geschwisterlichen Schicksal mit Ruhe und Achtung entgegentritt; der keine Lebensfurcht und keine Todesfurcht kennt, weil ihm das „Lied vom Tode und vom Leben“ zusammenklingt in einer hohen Harmonie, in dem mächtigen „Trinklied“ der Weltfreude.

* * *

Zu solcher „Seligkeit“ hat uns Dehmel gerufen, und wohl ist dieser Ruf, der die Triebhaftigkeit, die Hingabe an ursprüngliche, unwillkürliche Kräfte in uns wach-

rufen will, ein Ruf „zur Natur!" Aber fremd, fast feindlich erklingt er neben dem rousseauschen Ruf „zurück zur Natur!", der nun schon seit anderthalb Jahrhunderten in unzähligen Variationen das Losungswort sehnsüchtiger Romantiker ist. Nicht tiefer kann man Dehmel mißverstehen, als wenn man sein Verlangen nach Herrschaft und Heiligung der Triebe jener Sehnsucht nach den primitiven Seelenzuständen einer „natürlicheren" Vergangenheit gleichstellt. Nein, Richard Dehmel, der Realist im tiefsten Sinne des Wortes, d. h. ein leidenschaftlicher Bejaher alles Wirklichen ist, ist auch ein entschiedener Bejaher der feinsten, differenziertesten Geisteskultur und all der subtilen Werte und Zwischenwerte, die sich das Bewußtsein der neuen Zeit geschaffen hat. Das komplizierte Wesen modernen Geistes und modernen Lebens einer primitiven Natürlichkeit zu Liebe zu vereinfachen, ist nicht Dehmels Meinung, — grade umgekehrt gilt es ihm auch die kompliziertesten Bildungen der Zeit als natürliche, notwendige, triebhaft zu ergreifende dem bewußten Gefühl nahezubringen. Nichts außer uns soll sich ändern, vereinfachen; nur wir in unserer Art die Dinge zu werten, zu sehen, zu ergreifen, sollen ihre Naturgesetzlichkeit, die ja in den verfeinertsten Bildungen der Gegenwart kein Gran weniger waltet als in den einfachsten der Vergangenheit, tief empfinden lernen.

Wir sollen das Gefühl von dem geschwisterlichen Zusammenhange, der uns mit allen anderen Schöpfungen der Natur verbindet, so tief in uns aufnehmen, daß wir die kompliziertesten Werte so gut wie die einfachsten nicht mehr mit der unsicheren Wahl eines zweckerfüllten Willens, sondern mit der sicheren Urgewalt des Triebes erfassen. Nur in uns soll diese Wandlung von der ankerlosen geistigen „Willkür" zur tiefen Ruhe naturgesetzlichen Fühlens sich bereiten, denn — so kündet Dehmel in seiner „Lebensmesse"

„denn nicht über sich,
denn nicht außer sich,
nur noch in sich
sucht die Allmacht der Mensch,
der dem Schicksal gewachsen ist."

Und weil in unserem Selbst die Entscheidungsschlacht geschlagen werden muß, darum ist „Selbstzucht" das Wort, das Dehmel auf sein Schlachtpannier geschrieben hat; der „Wille zur Macht über den Gott Ich" ist ein ständiges Leitmotiv seines ganzen Schaffens. So ist die durch ein höchstgespanntes Bewußtsein bewirkte Auslese unter den mannigfachen, widerstrebenden Kräften des Individuums nicht ein Gegensatz, sondern eben die Voraussetzung jenes ganz einheitlichen Ichgefühls, das stets zugleich ein ganz harmonisches Weltgefühl sein wird, und so, nur so wird das erreicht, was Nietzsche die Ueberwindung der „kleinen Vernunft" unsres Geistes durch die große, triebsicher waltende Vernunft unserer ganzen leibhaften Wesenheit genannt hat. Tief ungleich der Rousseauschen Romantik will Dehmel nicht die geistigen Bewegungen unseres Lebens zu einer bewußtlosen Natürlichkeit zurückdrängen, sondern die unwillkürliche Selbstverständlichkeit der Natur noch zu den höchsten Spitzen unsrer seelischen Verrichtungen emporheben. Ihm liegt die „Natur" nicht in der Vergangenheit, sondern in der Zukunft! Nicht „Zurück", „Hinauf zur Natur!" will er führen!

Diese „Harmonie des Geistes mit der Urnatur," diese bei allem Kampf und Sturm tief innerst umfriedete Seligkeit, sie ist ja freilich die pantheistische Grundstimmung jedes ganzen Künstlers zu jeder Zeit gewesen; sie ist nichts anderes, als was auch Anzengrubers Steinklopferhans in seinem „Es kann Dir nix geschehn!" ausdrückt, oder was in aktiver Wandlung des hier passiv ausgedrückten Unantastbarkeitsgefühls Hebbel sagt in der Strophe:

„— — betet nur zu euch selbst
und ihr beschwört
aus der eigenen Natur
einen Geist, der euch erhört"

Daß aber dies allkünstlerische Grundgefühl hier mit bewußter Energie und hoher Klarheit zur Lebensnorm erhoben wird, daß es (in einem schönen Bilde Karl Immermanns, der dunkel und verworren nach ähnlichen Zielen ausschaute, zu reden), „als Bussole ins Schiff der Zeit

gelegt" wird, — das scheint mir groß und bedeutsam am Willen der Dehmelschen Kunst. Und daß das Herannahen des neuen harmonischen, dem Schicksal gewachsenen Menschen auf dem Wege solch künstlerischen Anschauens und Begreifens erwartet wird, das scheint mir der tiefstcharakteristische Zug unserer Zeit zu sein, und ihm den bisher stärksten Ausdruck verliehen zu haben, das ist Dehmels große Bedeutung.

Ein höchst entwickelter und dabei durch tiefbewußte, ehern konsequente Selbstzucht zu völliger Harmonie nach außen und innen und dadurch zu unwillkürlicher Triebhaftigkeit in jeder Handlung gelangter Geistesmensch — so sieht der Dehmelsche „Naturmensch" aus. Die Realisierung, die Herrschaft des ästhetisch-religiösen Grundgefühls im ethisch-sozialen Zusammenhang ist das große Ziel, das so erreicht werden soll.

Und dies vorausgeschickt, denke ich, ist der Fundamentalspruch nicht mehr mißverständlich, den Dehmel als Motto über sein viertes Gedichtbuch „Weib und Welt" gestellt hat und der wegweisenden Leuchtkugeln gleich auch aus seinem großen, noch unvollendeten Werke von „Zwei Menschen" immer wieder emportaucht:

„Erst wenn der Geist von jedem Zweck genesen,
und nichts mehr wissen will als seine Triebe,
dann offenbart sich ihm das weise Wesen
verliebter Thorheit und die große Liebe."

Das ist das innerste Wesen der Seligkeit, zu der er den Menschen führen will, das ist der letzte Grundgedanke eines jeden Gedichtes, das Richard Dehmel bisher geschrieben hat.

* * *

„Und der Mensch will selig werden auf Erden!

Wenn unsre „große Vernunft," die Weisheit unsres Leibes, die sichren Instinkte der Gesamtpersönlichkeit die angemaßte Alleinherrschaft der „kleinen Vernunft" des blos intelligenten Geistes-Ich, das ja doch nur ein Teil, ein „Werk und Spielzeug des großen Selbst" ist, abzu-

lösen anfangen, so schließt solche Wendung zur Natur zu allererst eine starke Betonung des Irdischen, des Nicht-spirituellen, einen starken sinnlichen Realismus in sich. Denn das Stück der Allnatur, das sich auch im Geistigen kund giebt, ist bisher so laut, so einseitig als das Große, Heilige betont worden, daß, wer heute die Größe und Heiligkeit des gesamten Seins ins Bewußtsein heben will, immer mit besonderem Nachdruck von der leiblichen Seite des heiligen Weltmysteriums wird sprechen müssen. Deshalb tönt das „Auf Erden!" so laut und vernehmlich durch die Dehmelsche Dichtung. Auf Erden und durch die Erde gilt es den Himmel zu erreichen und das kleine Menschenich zum allmächtigen, allreichen Weltich zu erweitern.

„Hier muß es sein gethan!
Ich bilde mir nicht ein,
daß, wer kein Reich erwirbt,
dort wird ein König sein!"

So sang schon vor mehr als 200 Jahren Angelus Silesius, jener wunderliche Christ, der die tiefsten Erkenntnisse neuheidnischer Weisheit vorweggenommen hat. Und die Weisheit dieses „Hier" bildet auch die Quintessenz der Dehmelschen Lehre von der Selbstzucht:

„Noch hat keiner Gott erflogen,
der vor Gottes Teufeln flüchtet!"

schließt sein „Selbstzucht" betiteltes Gedicht. Die Sinnenwelt mit ihren qualvollsten Schauern und tiefen Abgründen nicht scheuen und fliehen, sondern erkennen, durchringen, beherrschen lernen, das macht stark und frei. So ist Dehmel durch alle Tiefen des Irdischen mit faustischer Urgewalt hingestürmt mit immer klarerem Bewußtsein vom Zweck und Sinn all dieser Leiden und Lüste. Am Anfang seiner Bahn ruft er wild aus:

„Ich will ergründen alle Lust,
so tief ich dürsten kann,
ich will sie schlürfen ganz und gar,
und stürbe ich daran!"

Und von einer späten, reifen Rückschau bekennt er:

„Ich hab mit Inbrünsten jeder Art
mich zwischen Gott und Tier herumgeschlagen,
ich steh, und schmerzhaft reiß' ich mir den Bart
nur Eine Inbrunst läßt sich treu ertragen:
zur ganzen Welt.

Immer schärfer umfaßt sein Blick das große Endziel, zu dem sich aus all diesen schwülen Kämpfen der neue Menschentypus hinaufringen soll:

„einst brauchst Du keinen Menschen mehr
Du Herz der Welt!"

Diese Empfindung kosmischer Erfülltheit, dies Unantastbarkeitsgefühl, wie wir es vorher nannten, immer bleibt es das leuchtende Ziel am Wegesende, aber keinen Augenblick weicht sein Fuß unterwegs vom sichren Boden der Erde, nirgends macht Dehmel Flugversuche in den luftlosen Geisterhöhen überirdischer Welten, Schritt vor Schritt dringt er vor, durch alle Lande dieser Sinnenwelt, auf allen Pfaden dieses irdischen Lebens: „Hier muß es sein gethan!"

* * *

So ist denn Dehmel Bannerträger geworden im Zuge einer neuen Renaissance, einer neuen Einsetzung der menschlichen Kultur in den farbenbunten Boden dieser Sinnenwelt; im Lufthauch einer neuen kunstfroheren Erdenzeit zittert die Standarte seiner Kunst und haupthoch überragt seine trotzige Gestalt alle Mitziehenden. Nur Einer ragt in gleich stolzer Höhe auf — er, der an der Spitze dieser Scharen schreitet: Zarathustra-Nietzsche.

Auch Dehmel ist ihm ein Stück Weges gefolgt, ihm, der zuerst den Mahnruf wieder erhob, der Erde treu zu sein, und das Menschenich zu einem Höheren hinaufzupflanzen — aber er ist ihm gefolgt wie ein Freier und Fürst, nicht wie ein Lehnsmann und Knecht. Selber hat er uns das geschildert in seinem „Nachruf an Nietzsche," wo es heißt:

— — — — — — — — — — — —

„Und der Jünger trat zu ihm und sprach:
Meister, was soll ich thun,
daß ich selig werde?
Zarathustra aber wandte sich
und schaute hinter sich
und seine Augen wurden weit,
und gab zur Antwort:
Folge mir nach!
Da ward der Jünger sehend
und verstand den Meister
und folgte ihm
und verließ ihn."

— — — — — — — — — — — —

Dehmel hat die Wege Nietzsches verlassen, indem er sein Grundgebot befolgte: „Werde, was Du bist!"

In einem unlängst erschienenen „Offenen Brief" (in der Kölner Zeitschrift „Die Kultur" I. 1.) hat Dehmel selbst all das angeführt, was ihn von Nietzsche trennt. Was er sagt, spiegelt im wesentlichen den Gegensatz des denkenden Künstlers zum künstlerischen Denker. Erfüllt von dem Ideale einer Neubeseelung des Menschen durch die Herrschaft des künstlerischen, „kosmisch-religiösen" Empfindens, erscheint ihm der ethisch-revolutionäre Weg, den der an die niemals widerspruchsfreien Kategorien der Vernunft gebundene Philosoph doch zu gleichem Ziele betrat, als eine Sackgasse, die in dumpfem Selbstwiderspruch enden muß. Ob in dieser Kritik sich nicht letzten Endes eine notwendige Ungerechtigkeit birgt gegen den großen Beweger unserer Tage, wollen wir hier nicht weiter prüfen, wichtig aber scheint es mir für das Verständnis Richard Dehmels, auf einen Grundunterschied in der Gesamtveranlagung der beiden Männer hinzuweisen, aus dem für mein Gefühl erst all jene Widersprüche aufsteigen, die sich im geistigen Bewußtsein Dehmels zu den Sätzen jenes „Offenen Briefs" formulierten.

Dieser Grundunterschied scheint mir ein Unterschied des Temperaments, ein Unterschied der Grundstimmung zu sein, der zu sehr verschiedener Betonung vielfach ganz gleich erschauter Lebenswerte führen muß.

Nietzsche, der aus slavischem Blute stammt und im romanischen Geiste humanistischer Kultur aufgewachsen ist, verrät in jeder Regung die grandiose Einseitigkeit, den inbrünstigen Fanatismus, aus dem die Kraft des Slaventums aufsteigt und zugleich jene farbentolle Berauschtheit, jene entzückte Formenfreude am blos graziösen Spiel und der klingenden Pracht des Wortes, die der Romanen ewiges Erbteil ist. Es wäre schwer Unrecht, übersehen zu wollen, daß dieser machtvoll reiche Geist auch von deutschem Wesen manchen tief bedeutungsvollen Einfluß erfahren hat — niemals aber ist dies Wesen herrschend, allein tonangebend in seiner Natur gewesen.

Demgegenüber tritt nun in Richard Dehmel eine Persönlichkeit vor uns hin, deren Schwerpunkt und innerste Kraftquelle ihr Germanentum ist.

*   *
*

Wenn ich dies vieldeutige Wort gebrauche, so weiß ich wohl, wie bedenklichen Mißverständnissen ich mich dabei aussetze. Dennoch muß es gewagt sein; es giebt schlechterdings kein treffenderes Wort für jene Kombination seelischer Kräfte, deren machtvollste Manifestation zur Zeit Richard Dehmel ist. Mit wenigen Begriffen wird ja heute ein so gefährlich frivoles Spiel getrieben, wie mit dem der „Rasse.“ Vage Hypothesen, die den Boden subjektivster Willkür garnicht verlassen können, solange das große Grundrätsel der Rassenfrage, das Vererbungsproblem, ein physiologisch noch ganz, aber auch ganz ungeklärtes Geheimnis ist, gebärden sich leichtfertig als wissenschaftliche Sätze, aus denen man dann womöglich mit noch größerem Leichtsinn praktische Folgerungen zu ziehen wagt. Wenn ich hier von „Germanentum“ rede, so verbinde ich damit keinen rassenphysiologischen Sinn, sondern nehme das Wort einfach als Bezeichnung für einen bestimmten psychischen Typus, der uns im Verlauf der Weltgeschichte allerdings am häufigsten und stärksten (aber garnicht ausschließlich) bei Individuen germanischer Abstammung entgegentritt; ich lasse es aber ganz dahingestellt, ob

und wie weit diese seelische Verfassung auf einem bestimmten physischen Menschen-Typus basiert ist. Die seelische Grundstimmung, von der ich spreche — und für die man allerdings vielleicht in der Geschichte des deutschen Volkes mit seinen seit Otto dem Großen nie mehr ganz ausgestorbenen kosmopolitischen Neigungen eine Analogie finden kann, — diese Grundstimmung stellt sich als eine Art Pantheismus im aesthetischen wie im ethischen dar. Die merkwürdigsten und reichsten Erscheinungen der Geisteswelt gehören zu den Trägern dieser Grundstimmung; nach zwei Seiten blickt ihr Wesen und ist doch eine tief innerliche, völlig organische Einheit. In ihnen wohnt der Geist tiefsten Zweifels und willensstarker Lebensbejahung, trotzigen Freiheitswillens und peinlich wägender Gerechtigkeit, der Geist, der vom Kopf und vom Herzen zugleich Weisung empfängt, der zugleich tief konservativ und furchtbar revolutionär ist. Es ist der ganze Geist des Lebens selber mit seinen trennenden und bindenden Doppelkräften und darum sind die Männer dieser Art so reich und fruchtbar und auch so schmerzlich kampfesvoll und schwer, wie das Leben selber. Von Luther, Shakespeare und Dürer geht der Zug dieses Geistes bis zu Hegel, Bismarck und Klinger. Diesen Geist nun empfinde ich als den spezifisch deutschen, germanischen; ich bin mir der völligen Subjektivität dieser Empfindung ganz wohl bewußt, möchte aber wiederholen, daß erstens jede Rassentheorie in ihren letzten Grundlagen ebenso subjektiv ist, und daß zweitens der eben gekennzeichnete Geistestypus unleugbar besteht, auch wenn man das Wort „germanisch“ ihm nicht adäquat finden sollte. Ebenso unleugbar aber ist, daß dieser Geistestypus stark und zukunftverheißend in unserer modernen Litteratur nach Ausdruck ringt. Von Kleist her führt hier ein Weg über Immermann, Büchner, Otto Ludwig zu Hebbel und Anzengruber, und der stärkste Vertreter dieses Geistes in der Litteratur der Gegenwart ist eben Richard Dehmel. Namentlich mit Hebbel, diesem letzten norddeutschen Dichter welthistorischen Ranges, — Süddeutschland hatte noch seinen Anzengruber! — verbinden Dehmel, eine wie große

Kluft auch ein Abstand von zwei Generationen bedeutet, eine Fülle feiner Fäden. Hier wie dort jener tiefe Glaube an die Heiligkeit alles Seins, die tiefe Ehrfurcht vor dem Individuum, dem Ich als Träger alles entwicklungsfähigen Lebens, aber zugleich hier wie dort auch ein tiefes Gefühl für die Notwendigkeit sozialer Bindungen und Ueberordnungen und neben der wildesten Auflehnung der Individualität ein peinlich alles Gewordene achtendes Rechtsgefühl. Beide empfinden individualistisch und sozial, konservativ und revolutionär zugleich, und finden einen Ausgleich im „dritten Reich" einer höheren harmonischen Persönlichkeit. Die mannigfachen Verwandtschaftsspuren beider Dichter werden wir noch später zu betrachten Gelegenheit haben, hier ist vor allem von Interesse, daß man — wie wörtlich zu belegen ein Leichtes wäre — heute Dehmel mit genau denselben Waffen befehdet, die man einst Hebbel gegenüber hervorholte, und nun doch wohl allgemach vor der übermächtigen Gewalt dieses Genius niedergelegt hat. Pervers, dekadent, kalt abstrakt, dunkel verworren, bohrend, sexuell überreizt — all das hört man heute von Dehmel wie vor 60 Jahren von Hebbel; sonderlich den Vorwurf der Dekadenz, der alles andere in sich schließt, glaubt selbst ein Schriftsteller von der Freigeistigkeit und dem Feingefühl Fritz Lienhards nachdrücklichst gegen Dehmel erheben zu müssen, um ihn aus der Reihe der gesunden heroischen Naturen, wie ich sie vorhin als Typen für den germanischen Geist anführte, hinauszuweisen. Der große Irrtum, der hier zu Grunde liegt, ist der, daß man Gesundheit für die Eigenschaft nie krank zu werden hält, während es doch nur die Eigenschaft, aus aller Krankheit gesund und neugestärkt hervorzugehen ist. Nicht in einem fröhlichen Ueberfliegen der großen Krankheiten und Leiden der Zeit zeigt sich der Gesunde, der Heros, sondern eben darin, daß er sie bis zu ihrem qualvollem Grunde durchmißt, um sieghaft und unantastbar aus dem giftigen Drachenblut aufzutauchen. Daß Dehmel aber ein solch „hörnerner Siegfried", ein immer wieder und immer reiner und vollständiger genesender ist,

das wird man vom Dichter der „Zwei Menschen“ noch ebenso einsehen und fühlen lernen, wie man es jetzt allgemach vom Dichter der „Judith“ und des „Gyges“ begreift. Es ist seltsam und traurig zu sehen, wie eine Schar unserer Besten (Richtung „Kunstwart“) sich dieser Einsicht verschließt, wie selbst ein Mann, wie Fritz Lienhard, der so erschütternd den Ruf nach einem sieghaft überwindenden Gestalter der Zeitprobleme erhoben hat, nicht zu sehen vermag, daß Dehmel den einzig möglichen Weg zu diesem Ziele beschritten hat. Viel verständlicher ist es schon, daß die Generalpächter des Deutschtums, die kleinen Leute von der „Heimatkunst“ gallbitter auf Dehmel zu sprechen sind, obschon (ganz abgesehen von dem wundervollen Hymnus auf die märkische Heimat des Dichters, der sich im ersten Teil der „Zwei Menschen“ findet), doch ein Blick auf die Bilder der Dehmelschen Sprache zeigen sollte, wie tief dieser Dichter in seiner Heimat wurzelt. Diese Leute vergessen ganz, daß die Bäume zwar aus der Erde, aber in die Himmelsluft hineinwachsen, und daß so gewiß jede große Kunst im Heimatsgefühl des Künstlers wurzeln muß, sie doch in ihrem Willen und ihrem Ziel über alles lokal und national begrenzte hinaus den Werten der Menschheit zustreben muß, dem Volk der Völker, wie Dehmel es in seinem Gedichte „An mein Volk“ sucht. Eben dieser Zug „zur ganzen Welt“ scheint mir so spezifisch deutsch, als jeder deutsche Chauvinismus undeutsch und eigentlich eine contradictio in adjecto ist.

Aber die gegenwärtigen Propheten der „Heimatkunst“ haben noch nicht einmal begriffen, daß der künstlerische Wert und die Eigenart eines Volkes sich weder im Stofflichen noch in der Wiederholung einer für dieses Volk einst charakteristischen Art zu sehen und zu fühlen zeigt, sondern daß der ewig fruchtbare Geist eines Stammes sich nur so im Dichter offenbaren kann, daß er nach denselben inneren Grundanschauungen, von demselben inneren Rhythmus getragen, die neuen Stoffe seiner Zeit in neuer zeitgemäßer Art gestaltet. Während sich in unsern Tagen alle möglichen halben- und Viertels-Dichter abmühen, durch Galva-

nisierung antiquierter Formen und Gefühlswerte des Deutschtums eine „deutsche Kunst“ zu schaffen, scheint mir in Dehmel allein der innere Rhythmus des Germanentums sich mit großer Kraft der neuen Lebensprobleme bemächtigt zu haben. Sofern man ein Recht hat, von einer ihrem inneren Wesen nach deutschen Kunst zu sprechen — etwas „wissenschaftlich Erweisliches“ giebt es wie gesagt hier niemals — ist Dehmel der deutscheste Dichter unserer Tage — sehr im Gegensatz zu der echt romanischen Formenberauschtheit unserer Artistenschule und dem slavisch nivellierenden Geist der Milieunaturalisten.

* * *

Der innere Rhythmus des Germanentums also, dieser harmonische Zweiklang lösender und bindender, individueller und sozialer Instinkte, gab dem Wesen Dehmels jenen weiten und breiten Zug allen und überall gerechter Wägung, liebevoller Allversenkung, der ihn schließlich auch in seinem theoretischen Bewußtsein dem lodernden Fanatismus Nietzsches entfremdete. Auch Nietzsche hat — wie namentlich sein letzt veröffentlichtes Fragment klar stellt — keineswegs die Dinge einseitig gewertet, wohl aber hat er einseitig betont. In Dehmels Gefühlswelt aber herrscht der Gleichklang aller Dinge. So kam ihm in seinem Lebenskampfe um die Züchtung eines starken, freien, triebsicheren Ich niemals das Gefühl für die Berechtigung und das Recht der Andern, ihm durchs Leben gesellten, abhanden. Die Auseinandersetzung mit diesen Andern, die Frage, wie das Individuum im Ringen nach seiner „Seligkeit“ sich zu den Ansprüchen derer um ihn zu stellen hat, diese ethische Grundfrage des Lebens, diese im weitesten Sinne des Wortes „soziale“ Frage nimmt auch den breitesten Raum in der Stoffwelt der Dehmelschen Dichtung ein. Wir werden ein ziemlich vollständiges Bild seines Schaffens und zugleich eine klare Erkenntnis seiner „Selbstzucht“, seines Weges zur Vollendung, zur „Genesung vom Zweck“ erlangen, wenn wir verfolgen, wie sich sein Wille zur Freiheit und Macht der Persönlichkeit abfindet mit

den verschiedenen Arten der Anderen, an deren Sein und Wirken doch nun ein für alle Mal alles eigne Sein und Wirken geknüpft ist.*) Das Band, das zwei Liebende aneinander fesselt, wie das, das zwischen Eltern und Kindern sich schlingt, das Band, das die Genossen eines ganzen Volkes zusammenhält — alle sind sie nur Teile der einen großen sozialen Fessel, die unabstreifbar ist und bleiben wird und bei deren Fortdauer ein Maximum von „Freiheit" zu erlangen, das ewige Problem alles Individualismus ist.

*   *
*

Wie jeden Künstler unserer Tage, (die wenigen in ihrem kleinen artistischen Größenwahn verlorenen ausgenommen) hat auch die „soziale Frage" im engeren Wortsinne, das heißt die Auseinandersetzung des Einzelnen mit der leidenden Masse, der ihn tragenden Wirtschaftsgemeinschaft, Dehmel mächtig ergriffen. Ein starkes Zeichen, wie tief das soziale Empfinden an der innersten Seele dieses Dichters Teil hat, giebt sein Gedicht „Störung." Zwei Liebende gehen im tiefen Schnee, selig in ihrem Glück wandeln sie wie auf Blüten. Und plötzlich steht eine arme bettelnde Alte frierend und mit wunden bloßen Füßen vor ihnen — eine schrille Dissonanz hat ihr harmonisches Glücksgefühl zerrissen:

„Ja ein Mensch geht barfuß
im eignen Blut durch Gottes Schnee
und wir gehen auf Blüten."

Noch gewaltiger, mit noch grausamerer Energie spricht sich dies lastende Gefühl sozialer Mitschuld, das grauenvolle Gefühl, Nutznießer fremden Elends zu sein, das mit seinem Anhauch heute wieder und wieder das Glücksgefühl

*) Das seither erschienene „Tanz- und Glanzspiel" Lucifer (1899) wird man freilich nicht als Stufe dieser Entwickelung ansprechen können. So interessant an dieser pantomimischen Allegorie, die eine Art Kulturgeschichte der Liebe geben will, das ganze Experiment ist und so viel schöne Einzelzüge sie enthält, die Idee einer tiefsinnigen und großstylisierten Pantomime scheint mir im Grunde doch in einem kulturellen und ästhetischen Irrtum zu wurzeln.

der Besten blind macht, dies Gefühl, sage ich, spricht sich mit unerhörter Kraft in dem Gedichte „Zukunft“ aus. Die reiche und edle Frau, die Mutter werden, der Zukunft einen glücklichen Menschen geben will — und auf deren Jubel sich eine würgende Angst legt: die Vision des „roten Gespenstes,“ des lawinengleich drohenden Grolls der elenden Massen, auf deren Hunger und Gebrest sich all die Schönheit und all der Reichtum ihrer Welt erbaut.

Die Kraft der Gerechtigkeit und des Mitleidens, die aus diesem zermalmenden Schuldgefühl spricht, hat Dehmel den Blick erschlossen für das Elend der Weltstadt, hat ihn zum sozialen Dichter gemacht. So ist es möglich, daß dieser Mann, den wir zuerst und zumeist als den Verkünder der tiefsten und bedeutsamsten Regungen des Ich, der Einzelseele kennen, heute in weiten Kreisen des Volkes überhaupt nur als der Dichter sozialer Lieder gekannt und geliebt wird. Dort kennt und liebt man die Gedichte seiner ersten Periode, die in den „Erlösungen“ (Dehmels erstem Gedichtbande) zu finden sind. Gedichte, wie „Zu eng“ und „Vierter Klasse“, in denen mit kraftvollem Naturalismus Bilder aus dem Grau des täglichen Elends herausgerissen sind. Bereits in diesen Bildern, in denen die naturalistische Wiedergabe des geschauten Lebens noch im Vordergrunde steht, steigt (schon in den Titeln!) über der bloßen Schilderung ein Zug weitweisender, symbolischer Zusammenfassung der sozialen Grundströmungen auf. Diese Symbolisierung ist dann rein und stark durchgeführt in den sozialen Gedichten Dehmels, die noch tiefer und stärker gewirkt haben als die früheren in dem wetterleuchtenden „Erntelied“, dem Liede vom Tage, da der Sturm alle Mühlen beflügeln und „kein Mensch mehr Hunger schreien“ wird und in dem Liede vom „Arbeitsmann“, dem tiefsten sozialen Gedichte unserer Tage, das das innerste Elend der Tausende, alles, was sie vom Licht, von der Freiheit und Schönheit trennt, auf die erschütternde Klageformel bringt: Nur Zeit!

Hand in Hand aber mit diesem Empfinden für das Elend der Menge geht bei Dehmel das bittre Gefühl von

der Unmöglichkeit sie zu erlösen, die alte harte Erkenntnis, daß das Volk allemal seinen Erlöser selbst kreuzigt. Die schmerzliche Bitterkeit dieser Empfindung hat einen ergreifenden Ausdruck in dem Gedichte „Auf einem Dorfwege“ gefunden; hier sieht der Dichter Christus im Bilde eines verkrüppelten Bettlers, der selbst von dem kleinen Mädchen, das er vor den Roheiten eines Knaben schützen wollte, verhöhnt wird. Noch deutlicher spricht etwa seine „Tragische Erscheinung“, die freilich nicht nur von dem sozialen, sondern von jedem, insonderheit auch dem künstlerischen Erlösungswerke gilt. Ueberall schallt dem Manne, der sein Blut den Andern opfert, der Ruf entgegen: „Sie wollen Wasser!“

Sicherlich hat diese herbe Erkenntnis mit dazu gedient, Dehmel vor der völligen Hingabe an die Andern zu bewahren, ihn bei allem Mitgefühl doch immer wieder zum Selbstgefühl, zum eignen Ich als seiner großen Lebensarbeit zurückzuführen. Dehmel ist nie eigentlich „sozialer Dichter“ gewesen — nur ein Teil des großen Problems, sein Ich in der Welt zu stellen und zu verwerten, lag hier für ihn. Das scheint mir grade eine Dichtung Dehmels am klarsten zu zeigen, die gewisse Kreise so gern einfach altruistisch verstehen: der mächtig hinbrausende „Bergpsalm.“ Nicht ein Selbstaufruf zu sozialer Hilfsarbeit, ein bloß altruistischer Appell ist es, wenn er ruft:

„Heut stöhnt ein Volk nach Klarheit wild und gell —
und du schwelgst noch in Wehmutslüsten?

— — — — — — — — — — — — — —

Du hast mit deiner Sehnsucht nur gebuhlt,
in trüber Glut dich selber nur genossen;
schütte die Kraft aus, die Dir zugeflossen
und du wirst frei vom Druck der Schuld!“

Zu einem viel umfassenderen Werke ruft er sich auf: kein soziales, ein Menschheitswerk ist seine Verrichtung; nicht jenen allen will er helfen, die da Wasser wollen und wollen müssen, wo der Künstlermensch doch nur Blut zu geben hat, nein zu seiner That, zur Arbeit an sich selbst will er kommen, fort von bloß leidender Selbst-

bespiegelung, daß sein Ich der Menschheit reif und fruchtbar werde, daß es erfülle, was er selbst die Aufgabe des Künstlers genannt hat: Werkzeug der Gattungsentwicklung zu sein, „klarzustellen die Gefühle in ihren Wandlungen von gestern zu morgen." Das Bewußtsein, so durch Entfaltung der eigensten Wesenskräfte der Gesamtheit am meisten zu dienen, macht „frei vom Druck der Schuld", giebt Ruhe und Freiheit im Verhältnis zu diesem weitesten Kreise der Andern, der Mitmenschen.

* * *

Den „Dichter des Ganzen" möchte ich Richard Dehmel nennen, weil er allein unter den Zeitgenossen, das unverrückbar sichre Gefühl für das Ganze hat. In jedem Augenblick bleibt ihm sein Endziel: die Schaffung eines neuen höheren Menschentypus im Individuum durch Erweiterung und Harmonisierung seiner Seelenwelt, klar vor Augen. Keines der bindenden Zwischenglieder, die sich zwischen Menschheit und Ich finden, vermag je dauernd sein Interesse abzulenken von seinem großen Werk, das nur „einem und jedem" — dem einzigen Individuum und der ganzen Menschheit, nie aber einzelnen Lebensgruppen gilt. Nur Weg, nur Uebergang, nur Mittel zum Zweck der höchsten Freiheit und Klarheit ist ihm die Beschäftigung mit jeder dieser Sondergruppen der Menschheit gewesen. Weder die weiteste unter ihnen, die volkswirtschaftlich soziale, hat sein Interesse je ganz absorbieren können, noch die engste dieser bindenden Lebensgemeinschaften: die erotische. Denn Kurzsichtigkeit oder schlechter Wille ist es, der immer wieder behauptet, Dehmels ganze Kraft gehe im Erotischen auf und unter, und das sexuelle Problem verschlinge bei ihm alle andern. Schon die einfache Thatsache, deren ich vorher Erwähnung that, daß Dehmel in großen Kreisen des Volkes überhaupt nur für den „sozialen Dichter" gilt, sollte genügen, das zu widerlegen.

Dehmel selbst hat einmal geäußert, daß ihn, wie den Künstler überhaupt, das erotische Problem nur reize, weil

es dem Künstler die schwerste Aufgabe in der Beseelung und Beschwingung dieses erdhaftendsten gröbsten Materials biete, weil sich also das eigentliche Können der Kunst, die Kraft der kosmischen, religiösen Werte der Dinge fühlbar zu machen, hier am glänzendsten erweise. — So glaubhaft es nun ist, daß sich die Bedeutung des Erotischen in der Kunst im Bewußtsein des Künstlers bisweilen so spiegelt, so gewiß dieser Satz vom aesthetisch-technischen Standpunkt aus eine große Wahrheit enthält — so gewiß ist doch vom kulturellen, geistesgeschichtlichen Standpunkt aus diese Formulierung unzureichend. Tiefer noch liegt der Grund, aus dem die Erotik einen so breiten Raum im Reiche der Kunst einnimmt, und merklich einen um so breiteren, je heftiger der Geist der Zeit vom Kampf individueller und sozialer Strömungen bewegt wird. Das Erotische nämlich ist der große Schnittpunkt dieser beiden Linien, hier begegnen sie sich noch einmal, um dann für immer auseinander zu gehen. Denn in dieser engsten Lebensgemeinschaft ist noch eine völlige Hingabe an einen andern bei völliger Freiheit und Selbstbehauptung des Ich möglich. Hier allein fallen noch unsre egoistischen und altruistischen Instinkte zusammen; deshalb ist hier der große Ausgangspunkt für alle Versuche, das Verhältnis des Individuellen zum Sozialen zu beleuchten und zu harmonisieren. Das scheint mir der Grund, warum das erotische Moment bei den besten unserer neueren Dichter noch stärker hervortritt als bei Shakespeare und selbst noch bei Goethe. — Die tiefste und allgemeinste Bedeutung des Erotischen für die Kunst aber, die seit je gleich stark gewirkt hat und fortwirken wird, ist die, daß das erotische Verhältnis innerlich als die einzige, vollständige Harmonie zwischen Leib und Seele, äußerlich als die engste und einfachste Annäherung des Ich zu einem Teil Außenwelt, notwendig die tiefste Kraftquelle für die Entwicklung eines kosmischen Zusammenhangsgefühls ist; im Erotischen liegt die stärkste Bekräftigung jeder monistischen Ueberzeugung. Am stärksten und sichersten wird hier das Sein eines anderen empfunden — (man

könnte sagen, das erotische Moment sei das einzige, in dem es der Mensch zu einer Gewißheit über das „cogito ergo sum" hinaus bringt) und zugleich wird in einziger Weise die Harmonie dieses anderen für und mit uns empfunden. So streckt jedes kosmische Gefühl seine Wurzeln ins Erotische. Das Gefühl, daß hier an der noch unverzweigten Wurzel alles Lebens die Kräfte entkeimen müssen, die den Menschen „dem Schicksal gewachsen" machen, dies Gefühl, das freilich unbestreitbar durch die Dehmelsche Dichtung geht, ist es denn ein anderes, als es schon Angelus Silesius verkündete, wenn er jene Worte von wahrhaft prometheischer Leuchtkraft hintürmte:

Nichts ist als Ich und Du —
und wenn wir zwei nicht sein,
so ist Gott nicht mehr Gott
und fällt der Himmel ein!

— — — — — — — — — — — —

Und dasselbe Gefühl hat auch Dehmels großen Vorgänger, hat Friedrich Hebbel beseelt, wenn er wieder und wieder „den zwischen den Geschlechtern anhängigen großen Prozeß" in den Mittelpunkt seines Schaffens stellte. Wie kein Dichter vor ihm, und nach ihm nur eben Dehmel hat er es verstanden, alle Probleme des Menschen überhaupt in der Tiefe des erotischen Verhältnisses und damit in unverzweigter Wurzelhaftigkeit zu erfassen; ihn trieb schon insonderheit der große moderne Kampf um die Freiheit des Individuums, dem sozialen Urverhältnis, dem geschlechtlichen zu. Man erinnere sich nur, wie etwa in „Herodes und Marianne" oder in „Gyges und sein Ring", der Kampf um die letzten Fragen von Freiheit und Recht der Individualität auf dem Boden erotischer Beziehungen ausgefochten wird. Und in ganz ähnlicher Weise schuf und schafft sich Richard Dehmel, wie wir später noch des näheren sehen werden, den Kampfplan für seine Geistesschlachten. — — Und nun erhebt man heut gegen Dehmel, wie einst gegen Hebbel, den Vorwurf „erotischer Perversität." — —

Erotisch pervers kann ein Künstler auf zweierlei Art seien: die Perversität kann in der Art seiner Erotik

liegen. Von Perversität, von krankhafter unfruchtbarer Art, wird man sprechen, wenn die große einzige Grundkraft der Liebe, Körper und Seele in einem gewaltigen Phänomen zusammenzufassen, gebrochen wird. Gäbe es wirklich die (tief zu Unrecht so genannte) „platonische Liebe" — sie wäre für mein Empfinden gradeso „pervers," weil die Erotik ihr höchstes Sinnes, ihrer großen Fruchtbarkeit entkleidend, wie es eine nur sinnliche Liebe ist. Wer nun jemals ein Dehmelsches Liebesgedicht gelesen hat, der wird wissen, daß von Perversität dieser Art auch der Blindeste hier nicht wird sprechen können. Das ganze Wesen dieser erotischen Lyrik besteht ja in dem sieggekrönten Bemühen, das sinnliche Bild des seelischen Vorgangs und den seelischen Sinn der sinnlichen Erscheinung zu geben.

Da dies doch nicht gut zu verkennen ist, so heftet sich der Vorwurf erotischer Perversität Dehmel gegenüber zumeist an ein anderes Moment. Es giebt nämlich in der That noch eine zweite Art erotischer Perversität in der Kunst, und die liegt nicht im Wesen der Erotik selber, sondern in der Stellung, die ihr im Gesamtwerke des Künstlers zugewiesen wird. Weil nämlich durchs erotische Gebiet der offenste und gradeste Weg „zur ganzen Welt" führt, so ist die Gefahr hier sehr groß, daß dieser Weg selbst als Ziel genommen wird, daß Mensch und Künstler im Erotischen, das doch immer nur ein Weg zum kosmischen Empfinden ist, stehen bleiben, daß sie sich begnügen, und schon hier einen letzten Sinn und Wert für ihr Ich zu finden wähnen. Man braucht hier noch garnicht an so grobe Beispiele zu denken, wie die mit und seit Marie Madeleine in unsrer Frauenlyrik ausgebrochne Nymphomanie eines bietet. Diese Damen (unter denen Marie Madeleine übrigens mit ihrem anfänglich starken Formgefühl noch wie ein Stück Genie erscheint!) sind zumeist auch im erst erwähnten Sinne pervers, da bei der ihnen eigenen Geistlosigkeit das erotische Erleben naturgemäß zu einem nur sinnlichen wird. Aber sehr geist-, sehr gefühlvolle, sehr feine Erotiker in der Kunst giebt es, die eine

zum Ganzen strebende Individualität doch als pervers empfinden muß, weil ihnen der Weg selbst Ziel und Sinn wurde. Frankreichs Litteratur ist ja überreich an solchen Naturen, auch Jung-Wien bringt sie in Menge hervor, und ein eminentes Beispiel scheint auch ein so reicher Könner, ein so stimmungsfeiner Poet wie der Däne Peter Nansen, der mir doch in seiner erotischen Einseitigkeit, in der Beschränktheit, mit der er im Durchforschen dieses einen Weltteils aufgeht, bei aller seelischsinnlichen Gesundheit seines Empfindens pervers gilt. Aber auch dieser Art der Perversität stehen grade Naturen vom Schlage Hebbels und Dehmels ganz fern. Man könnte den Unterschied in der Erotik dieser Nordlandsnaturen zu der romanisch-südlicher Künstler eben dahin definieren, daß sie ihr Weltproblem in einer Liebesgeschichte — jene ihre Liebesgeschichte zu einem Weltproblem gestalten. Höchste Gesundheit spüre ich in ihnen, denen das Mittel nie Zweck, der Weg nie Ziel geworden ist. Dehmel ist auch hier der Dichter des Ganzen geblieben, hat seinen Blick stets fest gerichtet „zur ganzen Welt!"

Grade das ist für Dehmel nicht nur Gabe einer glücklichen Natur, sondern Resultat seiner Selbstzucht, Preis eines der schwersten Kämpfe seiner Entwicklung. Dehmel hat qualvoll tief empfunden, daß im Erotischen als dem Urverhältnis des Ich zur Welt, grade weil hier in chaotischer Undifferenziertheit noch alle Kräfte des Lebens überreich an großen Möglichkeiten bei einander ruhn, grade deshalb die große Gefahr für den Geist ist, unterzusinken im ungeformten Wirrsal dieser Urkräfte, das Ziel, das der Entwicklungswille dem Ich setzt, aus dem Auge zu verlieren.

In allen Tiefen
mußt Du Dich prüfen,
zu Deinen Zielen
Dich klar zu fühlen —
aber die Liebe
ist das Trübe.

Diese „Hieroglyphe“ steht über Dehmels zweitem Buche, das den drohenden Titel: „Aber die Liebe“ führt. Und in seinem bisher einzigen Drama „Der Mitmensch“, in dem Dehmel seine eigne Natur in zwei Brüder, eine lichtvolle, schaffensfrohe Herrennatur und einen schweren, unproduktiven, bedenkenvollen Begleiter zerlegt hat, spricht der Dunkle der Brüder einmal das Wort: „Gott ist das Unklare,“ und der Lichte entgegnet: „Gott ist das Klare!“ — Gott (das heißt die Weltseele, wie sie sich in elementaren Naturerscheinungen, vor allem also auch im Erotischen offenbart), ist allerdings dunkelstes Chaos oder hellste Gesetzmäßigkeit, je nachdem man ihm mit hilfloser Hingegebenheit gegenübertritt, oder mit dem thatkräftigem Schaffenswillen — der die klar erschauten Formen der Göttlichkeit, der Weltharmonie nach außen gestalten, den sichtbaren Gott erst schaffen will! Und dieser Wille zur Klarheit, der Wille, dem chaotischen Empfinden das Siegel seiner Selbstzucht aufzudrücken, die erotischen Kräfte im Dienste seiner Schöpfung, des neuen reicheren Ich, zu adeln, er hat Dehmels Entwicklung in den großen Kampf geführt, dessen Sinn die Nietzscheworte deuten:

„Einst hattest Du Leidenschaften und nanntest sie böse. — — Du legtest Dein höchstes Ziel diesen Leidenschaften ans Herz, — da wurden sie Deine Tugenden und Freudenschaften.“

Im Buche „Aber die Liebe“ hat Dehmel die Entscheidungsschlacht in diesem Kriege geschlagen. Am Eingange des Buches sieht sich der Dichter im Bilde des „Bastard“, der gezeugt vom nächtlichen Vampyrweibe und vom hellen Sonnengotte ewig streben muß „aus dumpfer Sucht zu lichter Glut.“ Am Ende des Buches aber, nachdem er noch einmal allen „Verwandlungen der Venus“ nachgegangen ist, noch einmal den dunklen Grundtrieb des Lebens in seiner zeugenden und zerstörenden Kraft allseitig durchkostet hat, da fühlt er den Sieg seines Werdewillens über die dunkle Brunst seiner Triebe entschieden, seine Instinkte sind dem Sinn, dem Ziel seiner Persönlichkeit dienstbar geworden.

Schon dämmert Glanz; kryſtall'ne Ketten hängen
klar her zu dir aus väterlichen Sphären.
So ſollſt auch du dich aus der Dämmrung drängen,
und dich verklären,
Seele, bis dein ſtarr Gehirn ſich lichtet,
wie die Sonne ſcheint durchs Eis,
und dir deine Brunſt beſchwichtet,
und im Traum ſelbſt deinen Willen weiß.

So hat er ſich gefunden, dieſe nennt er: „Venus mea." — —

Noch einmal faßt er im „Gebet der Sättigung" ſehr ſcharf und klar das Weſen ſeines Kampfes, der noch nicht und wohl nie zu Ende, deſſen Erfolg nun aber gewiß iſt, in dem Anruf der Venus zuſammen:

„Aber ich war weich wie glühend Eiſen;
darum ſollſt du mich in Waſſer tauchen,
bis mein Wille läßt ſein ſiedendes Kreiſen,
und der Stahl wird, den wir brauchen."

So ſehen wir grade den beſten Willen und die beſte Kraft der Dehmelſchen Selbſtzucht im ſiegreichen Kampf gegen die Herrſchaft des ſexuellen Trieblebens, gegen das Ueberwuchern einſeitiger Inſtinkte über die bewußte Klarheit einer allſeitigen Perſönlichkeit, kurz gegen alles, was man mit einigem Grund als perverſe, erotiſche Einſeitigkeit bezeichnen könnte. Wenn man trotzdem nicht müde wird, dieſe und ähnliche ſchöne Dinge Dehmeln vorzuwerfen, ſo beruht das letzten Endes wohl auf der bekannten Erſcheinung, daß jeglicher Biedermann ſein Gehirn für das geſunde Normalmaß der Menſchheit hält, und deshalb alles, was er nicht verſteht, „krank, pervers" ꝛc. nennt. Allen freier Wertenden muß grade die Erotik Dehmels, der alle großen Kräfte des dunklen Liebesreiches vor den Triumphwagen ſeines Ich zu ſpannen weiß, und dabei nie die Zügel des zielbewußten Werdewillens fallen läßt, dieſe Fähigkeit dem Erotiſchen jede Kraft zu entnehmen, keine ihm zu opfern, als Typus höchſter, ſtarker Geſundheit erſcheinen. Auch aus dem Ringen mit der bindenden

Kraft dieser engsten Lebensgenossenschaft trägt Dehmel die Freiheit des Ich siegreich heraus.

* *
*

Als ein Kampf um diese höchste Freiheit stellt sich dem Tiefschauenden auch das Problem dar, das in Dehmels Schaffen einen so ungewöhnlich breiten Raum einnimmt, das Eheproblem — das Problem vom Zwang und Bruch dieses Bandes, das die politisch-soziale Formulierung der erotischen Lebensgenossenschaft darstellt.

Indessen ist der Kampf um den Sinn der Ehe für Dehmel nicht wie für sehr viele andere nur ein Ringen mit den Elementen staatlicher Zwangsgewalt, die sie als soziale Institution in sich birgt. Dehmel selbst sieht, ganz abgesehen von der sozialen Seite der Sache, in der Einehe ihrem innersten Wesen nach eine höchste Form für die individuelle Entwicklung des Menschen; nur ist ihr innerstes Wesen, das harmonisch sich ergänzende Ineinandergreifen und Miteinanderwachsen zweier Personen verschiedenen Geschlechts, unendlich schwer rein zu realisieren, und diese Realisierung ist es, um die Dehmel ringt.

Nicht weniger als drei Mal hat der Dichter von der Ehe, vom Ehe-Band und vom Ehe-Bruch gehandelt: zum ersten Mal in dem „Ehemanns- und Menschenbuch Aber die Liebe"— Hier wird das Thema noch mehr episodisch in jenem Cyklus behandelt, dem Fidus' feinsinnige Künstlerhand aus Dornengerank das tieftreffende Motto:

„Und führe uns in Versuchung"

an die Stirn setzte. Zum zweiten Mal und nun schon in fast romanhafter Geschlossenheit der Handlung, tritt es in „Weib und Welt" auf, um endlich in mächtiger Erweiterung und Vertiefung im Buche von „Zwei Menschen" das Fundament zu jenem Wunderbau abzugeben, der schon jetzt unvollendet in seiner seelischen Größe und sinnlichen Fülle aus dem Gebäu unsrer zeitgenössischen deutschen Dichtung aufragt, wie eine Kathedrale unter Mietshäusern.

Was Dehmel am Problem der Ehe so nachhaltig und tief gepackt hat, das war etwas, was, wie mir scheint, in all den tausenden von Ehe- und Ehebruchs-Dichtungen, die seit den Tagen Homers geschrieben worden sind, noch nie so klar erfaßt wurde: Das Eheproblem ist nur ein eklatanter Fall, ein leuchtendes Symbol des menschlichen Freiheitsproblems in seiner innersten persönlichen Fassung. Denn die Ehe ist für Dehmel ein aus innerstem Antrieb gesetzter Schlußstein, die Krönung einer Entwicklungsperiode, eine freiwillige Selbstbegrenzung des Ich durch ein Du, das ihm zur Zeit alle Möglichkeiten der eignen Seele zu umfassen scheint. So heißt es im Gedichte von den „Drei Ringen:"

Ich habe freiwillig die Freiheit verschworen.
Was glimmst du schlichter Reif so hold?
Die Freiheit verschworen, die Freiheit verloren.
So hat es die Liebe, die Liebe gewollt.

Aber das Ich wächst weiter, es überwächst seinen vorigen Inhalt und strebt, wo das selbsteingesetzte, begrenzende, fremde Ich nicht in gleicher Weise mitwächst, nach neuen weiteren Grenzen, einer neuen, abschließenden, endgiltig bestätigenden Krönung in einem neuen Du. So wird der Kampf um die Ehe ein Ausdruck für den ständigen Kampf unsres heutigen Ich mit unserem gestrigen, für unser Ringen mit dem ewigen Rätsel, das alle Freiheit und Schranken zerstört, um neue Schranken zu setzen, die dann eine neue Freiheit wieder niederreißen muß. Denn aller Freiheit Wesen ist ein relatives, wird nur denk- und fühlbar an Banden und Begrenzungen, die sie aus sich selbst erschuf; jeder erste freie Schritt des Individuums in die Welt der Andern schafft seinem zweiten Schritte schon Gesetze, nicht nur durch äußren, sondern vor allem durch innren Zwang. Jede Entwicklung läuft so in einem Wechseltakt, dessen Rhythmus Dehmel in einem oft wiederkehrenden Leitmotiv seines „Zwei Menschen"-Buches gegeben hat;

Es wollt eine Seele sich befrein, —
da band ihr die Freiheit die Hände!

Jede Freiheit schafft sich ihren Zwang — wenn nicht anders, so doch durch ihr Uebermaß, das lähmt und verwirrt. So wird Gesetz und Band nicht mehr Gegensatz, sondern ein im harmonischen Aufstreben des Lebens nötiges Correlat der Freiheit. In diesem gerechten Blick auf die beiden Pole des Lebens, offenbart sich wieder jener konservativ-revolutionäre Zug in Dehmels Natur, den ich sein „Germanentum" nennen zu können glaubte. Und nicht minder klar tritt diese Allgerechtigkeit, dieser ethische Pantheismus in der Art hervor, wie Dehmel ein anderes hochwichtiges Verhältnis des freien Ich zu den bestimmenden Andern gestaltet, in seiner Stellungnahme zum Generationsproblem.

* * *

Im Generationsproblem ist eines der rätselhaftesten Geheimnisse menschlicher Freiheit und menschlichen Werdens beschlossen. Die ganze Entwicklung der Menschheit, jeder Fortgang auf Erden ist darauf basiert, daß die Söhne ihren Vätern entwachsen, daß die junge Generation die Gesetze der alten hinter sich läßt, und um so größer wird das Lebenswerk jeder neuen Generation sein, je fremder sie der alten wurde, einen je weiteren Abstand sie gelegt hat zwischen ihren Altären und den Heiligtümern ihrer Väter. Zugleich aber giebt es kein stärkeres Band als das zwischen Vätern und Söhnen, tief haften die Wurzeln aller jungen Kräfte im Boden blutsererbter Instinkte, in der Heimatluft der Kindheit, und je tiefer eine Natur ist, je fester und tiefer wird sie auch haften in ihrer Väter Land. Der uralte Zwiespalt, der hier anhebt — die tiefste psychologische Spiegelung vielleicht des ewigen Wettkampfes zwischen Vererbung und Anpassung, auf dem der Hinaufgang alles Lebens ruht — dieser uralte Streit ist in unseren Tagen in ein neues Stadium getreten. Seit der große Gedanke der Entwicklung die Geister ergriffen hat, ist auch der Kampf der Generationen in ein neues Licht — ins Licht des Bewußtseins getreten, und was von je mehr oder weniger in trotzigem Instinkte geübt

wurde, heut nimmt es die junge Generation als ein Recht, ja als eine Pflicht gegen die Menschheit in Anspruch: Loszukommen vom Gesetz der Väter und neue eigne Tafeln aufzustellen. Und wie jeder Prozeß sein Tempo gewaltig steigert, wenn er erst die Höhe geistiger Bewußtheit erklomm, so ist auch der Streit der Väter und Söhne, der Mütter und Töchter heute heftiger, sichtbarer als je; Leben und Dichtung unserer Tage dröhnt wieder von ihm. Die Stimme jenes Bluttriebes, der die Generationen aneinander bindet, verhallt oft ungehört in diesem Kampfe.

Klein und thöricht ist es ja nun, vor solch naturgesetzlichem Geschehen über das Schwinden von Respekt und Pietät zu zetern, wahr aber ist es, daß die kleinen Naturen unserer Tage sich den notwendigen Kampf vielfach zu leicht machen, daß es ein Mangel an innerer Wurzelhaftigkeit ist, der sie sich so ohne Schmerz und Mühe losreißen läßt vom väterlichen Boden. Nur die Bäume wachsen hoch und weit über die Erde, die ihre Wurzeln tief in der Erde haben — nur wem es ein schwerer Kampf war loszukommen vom Willen der Väter, wird einen starken und fruchtbaren eignen Willen entfalten. Wieder waren es jene germanische Naturen, deren allgerechtes Lebensgefühl sich am tiefsten in dies Problem versenkte, sich am reichsten im Zusammenstoß dieser beiden Grundtriebe befruchtete: die Hebbel, Anzengruber, Storm — und unter den Lebenden wieder hat keiner diesen Kampf um die Freiheit tiefer und schmerzlicher durchfochten als Richard Dehmel. Nirgends hat er wie so viele in tendenziös-programmatischer Weise in den Kampf eingegriffen, aber aus der Tiefe eignen Erlebens heraus hat er auch hier Gedichte geschaffen, die als machtvolle Illustrationen zu diesem Kapitel der Zeitgeschichte wirken. Wie es denn überhaupt an dieser Stelle einmal betont sein mag, daß Dehmels Kunst — wie alle große Kunst — keine andere „Tendenz“ kennt, als die zur Entfaltung einer weiten fruchtbaren Persönlichkeit. Aber in seinem Mühen um die Freiheit der Persönlichkeit, spielt auch dieses Losringen vom zwingenden Geiste des Vaters eine

wesentliche Rolle. Der alttestamentarische Geist des „Vierten Gebotes," wie ihn das Christentum tief in sich aufsog, muß tiefe Wurzel in Dehmels Geist gefaßt haben, und als er diesen Zwang in seinem bewußten Willen längst überwunden hatte, da hatte er sich noch lange mit jenem tieferen Gewissen unserer Instinkte, jenem Bluttrieb abzufinden, der als eigentlicher innerster Sinn dem biblischen Gebote zu Grunde lag. Diese Stimmung malt sich im Grausen der nächtlichen Vision „Gewissen" (Im Buche „Aber die Liebe) und wie ein Wetterleuchten nach überstandenem Gewitter flammt sie noch empor in der „Abendaussicht: Drei Ringe." Hier ist der Dichter schon von einem klaren Rechtsgefühl umfriedet, dem Gefühle vom Recht des Individuums zum eigenen Ich, zum eigenen Werden über alle Schranken hinweg, wie er es später im Eingangswort von „Zwei Menschen" ausgesprochen hat:

„Stolpert auch jeder über Leichen,
schaudert nicht davor zurück,
denn es gilt, o Mensch, ein Glück
ohnegleichen zu erreichen!"

Dies Glück einer freien harmonischen Persönlichkeit, die teil hat am „Weltglück, an der großen einheitlichen Rhythmik der Natur, ist das Ziel, um dessentwillen alles und auch das väterliche Gesetz fallen darf und muß. In der Dichtung von den „Drei Ringen", die über das Generationsproblem hinaus auch noch das Liebes- und Eheband in ihren Kreis zieht, wird das Band fesselnder, bindender Treue dreimal verleugnet und ringt sich schließlich der Dichter aus allen Gewissensqualen zu der Erkenntnis durch, daß genug that, wem ein oberstes Treugebot unverbrüchlich blieb: Die Treue zum eigenen Wesen und seinem Wachstum hinein in alle Weiten und Reichtümer der Welt: —

„Fest steht mein flammendes Gebot:
aus Abendrot wächst Morgenrot!
dem sei getreu bis in den Tod!
du trägst die Krone des Lebens:
Die Schöpferkrone des Lebens.

„Aus Abendrot wächst Morgenrot:" wer sonnengleich neue Werte schaffen kann, der darf die alten verleugnen

und zerstören. In dieser Erkenntnis ruht für Dehmel die Lösung des Generationsproblems. Noch in der Geschichte „Die Rute“ (in den „Lebensblättern“) und noch in bedeutsamen Stellen seines großen, unvollendeten Romanes in Romanzen spricht Dehmel als Vertreter der jungen Generation zur älteren, aber schon in der Geschichte von der Rute tritt ein neues, hochbedeutsames Moment hinzu: Dehmel tritt als Vertreter einer älteren der jüngsten Generation, als Vater seinen Kindern gegenüber. Ist schon rein äußerlich dies Symptom von Reife und Lebensfestigkeit in unserer jungdeutschen Dichtung eine ziemlich singuläre Erscheinung, so gewinnt dies Verhältnis eine, wie mir scheint, kulturell gar nicht zu überschätzende Bedeutung: Weil hier zum ersten Mal von der Generation der Söhne die bewußte Erkenntnis, die sie in der Absage an ihre Väter stählte, den eigenen Kindern gegenüber konsequent weiter wirkt. Weil hier nicht, wie sonst üblich, der Vater gewordene Sohn dem eigenen Erben gegenüber das Gefühl für das Recht auf Neuwertung aller Dinge durch jedes neue Individuum einer neuen Zeit verliert, sondern weil er beharrt in tiefer, selbstaufopfernder Ehrfurcht vor allem Lebenden und seinem Recht zur Freiheit, d. h. Eigenheit. Ein kulturgeschichtliches Ereignis scheint mir aus den Worten zu sprechen, die Dehmel im „Liede an meinen Sohn“ aus dem Tosen des Waldsturms heraushört:

„— — Horch wie der knospige Wipfelsaum
sich sträubt, sich beugt, von Baum zu Baum;
mein Sohn, in deinen Wiegentraum
zornlacht der Sturm — hör' zu! hör' zu!
Er hat sich nie vor Furcht gebeugt,
horch, wie er durch die Kronen keucht:
sei Du! sei Du!

Und wenn dir einst von Sohnespflicht,
mein Sohn, dein alter Vater spricht,
gehorch' ihm nicht! gehorch' ihm nicht:
horch', wie der Föhn im Forst den Frühling braut!
Horch', er bestürmt mein Vaterhaus,
mein Herz tönt in die Nacht hinaus,
laut . . . . .“

Wenn das in diesem Gedichte zum ersten Male ausgesprochene Grundgefühl einst in einer Generation von Vätern das herrschende sein wird, so hat die Menschheit einen ungeheuren Schritt vorwärts gethan. Die Gegner des modernen Individualismus aber werden vor diesem einzigartigen Beispiel doch wohl die Anklage fallen lassen müssen, daß die neue Generation nichts wolle als Rechte zu ihren Lüsten. Daß es ein menschheitliches Pflichtgefühl ist, das uns heißt unser Ich ausreifen zu lassen, das muß in der selbstaufopfernden Konsequenz des „Liedes an meinen Sohn“ wohl jedem, der noch gerecht empfinden kann, klar werden. — So hat die Dehmelsche Selbstzucht seinem Herrscherwillen eine Schranke gesetzt innerhalb jener Lebensgenossenschaft, die den Vater mit dem Sohn verbindet. Jene selbstaufhebende Liebe zur Zukunft ist hier fruchtbar geworden, die Nietzsche von Schaffenden verlangt: „Ich liebe den, der über sich selbst hinaus schaffen will und so zu Grunde geht.“ —

Eine tiefe Achtung vor dem werdenden Leben, eine tiefe Liebe zur Seele dessen, was kinderjung ist, gehörte hierzu. Der Ausdruck dieser hingebenden selbstlos nachfühlenden Liebe sind Dehmels Kindergedichte geworden.

* * *

Es mag wohl im ersten Augenblicke sonderlich fremd berühren, daß dieser Mann, dessen Amt sonst scheint die qualvollsten Wirren reifer Menschenseelen auszudeuten, so ganz in einfachsten Seelen aufzugehen vermag und mit so rührender Echtheit das Stammeln der Unmündigen wiedergiebt.

Aber wer darin einen Widerspruch sieht, wer das nicht als etwas tief Organisches, Notwendiges innerhalb der Dichtung dieses Mannes empfindet, der hat wenig verstanden vom innersten Wesen Dehmelscher Kunst. Einzig und allein in der Kinderseele findet ja Dehmel auf Erden ein Analogon des Typus, zu dem er seine Menschen hinaufführen möchte, nur daß, was im Kinde im Grau des

Unbewußten dämmert, dort auf höherer Stufe im Glanze bewußten Lebens erstrahlen soll. („Bewußtsein ist alles!" — hat Dehmel einmal ausgerufen.) Aber alles Leben steigt auf einer Wendeltreppe empor, die stets zu demselben Punkt, nur — in einem höheren Stockwerk führt, und so ist auch hier der Ausgang dem Endziel wesensgleich, insofern im Kinde erfüllt ist die große Dehmelsche Forderung, daß

„der Geist von jedem Zweck genesen,
und nichts mehr wissen will, als seine Triebe."

Was für Dehmel das Kinderlied ist, das scheint mir widergespiegelt in einem seiner schönsten Gedichte, im Liede von der „Stillen Stadt", das so anhebt:

Liegt eine Stadt im Thale,
ein blasser Tag vergeht,

Nun sinken die Nebel herab, und drohen, alles vor den Augen des Wanderers zu verdecken:

Doch als dem Wandrer graute,
da ging ein Lichtlein auf im Grund
und durch den Rauch und Nebel
begann ein leiser Lobgesang,
aus Kindermund.

So ist die Kinderseele mit ihren ungetrübten, sichren Instinkten für Dehmel der Jungbrunnen, aus dem er immer neue Kraft für seine Sehnsucht, neue Bestätigung für seinen Glauben schöpft. So war es dankbare Liebe, die ihn befähigte, so tief in die Seele der Unmündigen zu schauen, daß er (in Gemeinschaft mit seiner ersten Gattin Paula Dehmel) im „Fitzebutze" endlich ein Kinderbuch schuf, in dem aus dem Kinde heraus, nicht in das Kind hinein gedichtet wird. Hier ist die Welt — was klugen Leuten so „kindisch" scheint — wirklich rein mit Kindesaugen gesehen, und keine pädagogisch verständige Korrektur ist vorgenommen. So hat hier das Kind zum ersten Male die Möglichkeit, in seiner Art rein künstlerisch zu

genießen — denn, das dürfte wohl klar sein, daß jener Zusatz überlegener Erzieherweisheit, der bisher den größten Teil unserer Jugendlitteratur vergiftete, die äußerst fein empfindende Kinderseele fremd und peinlich berührt. Noch peinlicher und verwirrender als auf den Erwachsenen wirkt so grobe, tendenziöse Färbung des Künstlerischen auf ein Kind, — weil das Kind sich nicht einmal geistig Rechenschaft geben kann vom Wesen dessen, was so quälend wirkt. In der Jugendlitteratur ist aber alles, was über die Welt des Kindes hinausgeht, „tendenziös“, auch wenn keine bewußt erzieherische Absicht vorliegt. Die Dehmelsche Art, ein Kunstwerk wirklich für das Kind zu schaffen, das wie jedes reine Kunstwerk nur die freie Entfaltung vorhandener Anlagen und Kräfte fördert, ohne Neues, Fremdes von außen aufzuzwingen; diese Art Kinderdichtung scheint mir denn auch eine pädagogische That von kultureller Bedeutung und wieder ein starker Schritt auf dem Wege zur Schöpfung freier, eigner und reicher Individualitäten.

*   *
*

So sehen wir den Geist der Dehmelschen Kunst auf allen vielverschlungenen Pfaden des Lebens wandeln und ihn auf allen Pfaden stets wieder zu seinem innersten Heiligtum zurückkehren, zu dem Kulturideale einer neuen Seligkeit, der Seligkeit auf Erden, der Seligkeit des Menschen, der dem Schicksal gewachsen ist.

Der alles durchleuchtenden Kraft dieser Grundstimmung hat Dehmel ein Denkmal gesetzt in seinem Gedichte: „Sehet, welch ein Wort!“, das so ausklingt:

Ich ging bald fort,
durch einen trüben, armseligen Ort,
aber über dem ganzen Land
und mit leuchtenden Lettern stand:
Nur selig!

Was war doch der letzte Sinn, der Inhalt dieser Seligkeit? — noch einmal wollen wir es in Dehmels Lebensformel uns wiederholen:

„Erst wenn der Geist von jedem Zweck genesen,
und nichts mehr wissen will als seine Triebe,
dann offenbart sich ihm das weise Wesen
verliebter Thorheit, die große Liebe!“

Diese „große Liebe“, das übervernünftige beseligende Allgefühl, ist für Dehmel nicht die Vision eines verzückten Traumes; sie ist das Ziel und die Triebkraft zugleich in einer gewaltigen Lebensarbeit, sie ist in Dehmels Entwicklung der „unbewegte Beweger“, der Schützenscheibe des Aristoteles gleich. Nach ihr schoß er den „Pfeil seiner Sehnsucht.“ In einem seiner schönsten Gedichte hat Dehmel sein Verhältnis zum „Ideal“ dargestellt. Von der immer neu lockenden Blütenfülle des Zauberbaumes Leben sprechen diese Verse, um mit den Worten zu schließen:

„Doch hab' ich meine Sehnsucht nie verlernt;
ich ging nach Liebe aus auf allen Wegen,
auf jedem reifte mir ein andrer Segen,
drum hab' ich meine Sehnsucht nie verlernt.“

Diese nie müde Sehnsucht ist im künstlerischen Lebensgefühl nichts anderes, als das, was Dehmel im künstlerischen Bewußtsein des Schaffenden „Kulturgewissen“ nennt, und was er vom Künstler mit höchstem Nachdruck fordert.

In einer seiner gelegentlichen aesthetischen Aeußerungen, die übrigens in ihrer Tiefe und Kraft an Hebbel gemahnen und sicher dem bedeutendsten in der neuen Kunsttheorie an die Seite zu stellen sind, in einer 1900 im Pan veröffentlichten Ansprache schildert Dehmel das Walten dieses Kulturgewissens so:

„Je stärker sich in einer Zeit das Unpersönlichkeitsbedürf is regt (das Bedürfnis das enge Selbstgefühl im Allgefühl aufzulösen), umsomehr wächst auch die Lust des Schaffenden sich über die stilistischen Experimente, die wie gesagt stets nur der Ausdruck des beschränkten Selbstbewußtseins sind, hinauszuheben zu wirklich überschauenden

Zeit-, Welt- und Lebenssinnbildern, nicht mehr der bloßen Anschauung zu dienen durch eigentümlich gestimmte „Naturausschnitte“ und „Seelenzustände“, die selbst den Eingeweihten anmuten, wie Tempelwände voll Hieroglyphen, sondern mal wieder ein paar Pyramiden zu bauen, von denen aus jeder — der notabene die Mühe des Hinaufsteigens nicht scheut! — ganz einfach in den freien Himmel und über tiefes Land sehen kann.“

Von den „Wehmutslüsten“ bloßer Selbstbespiegelung hinweg soll das Kulturgewissen den Künstler zur Spiegelung, zur Klärung des allgemeinen Welt- und Menschenzustandes führen. Daß Dehmel diesen Weg gegangen ist, daß er das Menschheitsziel seiner Kunst nie aus dem Auge verlor, daß er der Dichter des Ganzen wurde und blieb, das giebt ihm seine einzige Stellung unter den Zeitgenossen. Und das muß auch als Entschuldigung dienen wenn hier bisher soviel vom Kulturphänomen und sowenig vom künstlerisch-technischen Phänomen Richard Dehmel die Rede war. Ich weiß, daß Dehmel selbst es sehr ungern sieht, daß man so oft den künstlerischen Wert seines Schaffens dem ideellen gegenüber unbetont läßt. Aber er selbst wird es erklärlich finden, daß man in einer Zeit, wo es verhältnismäßig viele „Könner“ aber so blutwenig kulturell schöpferische Persönlichkeiten in der Kunst giebt, mit überschwänglicher Dankbarkeit die ideelle Leistung seiner Dichtung empfindet, daß man — um in seinem eignen Bilde zu reden — vor Freude über die weite Aussicht von dieser Geistespyramide fast vergißt, die Kunst zu bewundern. mit der sie aufgeführt ist.

Und doch ist diese Kunst nicht nur die nötige Voraussetzung unseres großen Ausblicks, sondern sie muß auch in ihrer Art schon alle Gesetze jener Welt, deren Anschaun sie uns vermitteln will, offenbaren. Das geistige Wesen der Dehmelschen Dichtung muß sich spiegeln in seiner künstlerischen Technik, die mit ihr bedingend und bedingt unauflöslich verbunden ist.

* * *

Der „Künstler" Dehmel wird noch von vielen bestritten, die das Kulturphänomen bis zu einem starken Grade anerkennen. (Der höchste Wert einer Persönlichkeit ist ja freilich auch in kultureller Beziehung von der Vollendung ihres künstlerischen oder sonstigem Ausdrucksvermögens bedingt.) Man kann aber oft hören, daß grade der an Dehmel anerkannte starke und eigene Geist, der Denker dem Künstler hemmend in die Quere komme. Leo Berg, einer unserer feinsten kritischen Geister, hat das einmal so formuliert: „Er liebt wie ein analytischer Philosoph und philosophiert wie ein Verliebter" —

Etwas Richtiges steckt zweifellos in diesen Worten. Dehmel hat notwendigerweise die Fehler seiner Vorzüge und sein größter Vorzug die ungeheure Zielklarheit und Bewußtheit seines Geistes, aus der seine kulturelle Bedeutung größtenteils entspringt, hat nicht nur im Ideellen die gefährliche Tendenz ihn durch Ueberspannung des Ideals geistiger Klarheit zum „Hahnrei des Bewußtseins" zu machen — wie ein boshafter Freund diese gefährliche Selbsttäuschung des Geistes über die Grenzen seiner Kraft genannt hat, — die scharfklare harte Bewußtheit droht auch bisweilen die unmittelbar sinnliche Wirkung seiner Kunst durch abstrakten Gedankenvortrag zu schwächen. Aber es ist zu bedenken, das genau dasselbe fast auf all jene spezifisch germanischen Künstlernaturen neuerer Zeit paßt, derem Zuge wir Dehmel eingereiht sahen und bei denen der Künstler gleichsam nur eine sekundäre Erscheinung zum Menschen ist. Auf sie alle, deren positiv gerichteter Lebenstrieb, deren Kulturgewissen zu einem peinlichen Auswägen aller Kräfte treibt, paßt im gewissen Sinne so gut wie auf Dehmel das Wort, das einst für Hebbel geprägt wurde, von der „Phantasie die unterm Eise brütet." —

Wir dürfen nur nicht vergessen, daß wenn hier ein Fehler ist, es der Fehler eines ungeheuren Vorzugs, die zunächst notwendige Kehrseite einer Veranlagung von höchster kultureller Fruchtbarkeit ist. Noch weniger aber darf übersehen werden, daß Dehmels ganze künstlerisch-technische Entwicklung einen ununterbrochenen und sieg-

reichen Kampf gegen das abstrakte Element in seiner Dichtung darstellt.

Alles was in Dehmels Dichtung an wirklich qualitativer Wandlung vor sich gegangen ist, hat sich auf diesem technischen Gebiete, im Ringen um das künstlerisch formale Ausdrucksvermögen zugetragen. Denn im Inhaltlichen giebt es bei Dehmel nur ein quantitatives Anwachsen der Kraft, der Klarheit und Sicherheit bei der Verfolgung des einen Endziels, das von Anfang unverrückbar steht. Schon im ersten Gedichtbuche Dehmels spiegelt sich Sinn und Ziel der ganzen Persönlichkeit mit einer endgiltigen Tiefe und frühen Reife, für die wieder nur etwa der Dichter der „Judith" und der „Genoveva" eine Analogie bietet. Der Grundzug ihrer Persönlichkeiten, der tiefbewußte Werdewille, ist es, der sich in dieser uranfänglichen Wegsicherheit manifestiert. Die Form des Ideals war gegossen, es galt nur sie menschlich und künstlerisch mit Leben zu erfüllen. Wie Dehmel sein Ideal von Freiheit und Eigenheit menschlich an den zahlreichen Bindungen des Lebens erprobte und schliff, und wie es dadurch in Höhe und Tiefe wuchs, an Lebensfülle, Sicherheit und Kraft quantitativ gewaltig zunahm, das haben wir schon gesehen. Künstlerisch aber entstand die Aufgabe gemäß der wachsenden Fülle und Kraft des Grundgefühls, der „Idee", neue — nicht nur dem Grade sondern der Art nach neue — Ausdrucksformen zufinden. Es sei nur ehe wir uns der Entwicklung dieser Formen zuwenden, nochmals hervorgehoben, daß im organischen Leben der Persönlichkeit mit ihrem einheitlichen Ineinanderwirken aller Kräfte ein so grober Dualismus zwischen Form und Gehalt, wie wir ihn hier der Deutlichkeit zu Liebe und den beschränkten Mitteln der Sprache zufolge geben müssen, nicht existiert; daß im innerlichsten Zusammenhange das Wachstum künstlerischen Ausdrucksvermögens den geistigen Gehalt der Persönlichkeit (d. h. ihre Aufnahme und Harmonisierungsfähigkeit) in seiner Entwicklung ebenso bedingt und fördert wie umgekehrt; daß in diesem Sinne gleichmäßig „die Poesie ein Mittel

zur Selbstentwicklung und die „Selbstentwicklung ein Mittel für Poesie“ ist.

* * *

Dehmel selbst erzählt wie ihm anfangs der rein gedankliche, sprachlich schöne Ausdruck einer Weltanschauung die Fülle der Poesie bedeutet, wie er etwa in Schillerscher Gedankenlyrik oder Michel Angeloschen Sonetten Gipfel der Dichtkunst erblickt habe; erst allmählich, hauptsächlich unter dem suggestiv starken Einfluß Liliencronscher Lyrik, sei ihm das Gefühl für das eigentliche sinnlich lebendige Wesen der Poesie gekommen, das nicht im wohltönenden Gedankenausdruck, sondern in der gestaltenden Kraft ruht, mit der eine fremde Persönlichkeit ihre Weltanschauung unserm Gefühl suggeriert. Genau denselben für Menschen ihrer Veranlagung ungemein charakteristischen Weg ist Hebbel gegangen; bei ihm gab Ludwig Uhland den entscheidenden Anstoß zur Abkehr von kahlen Gedanklichkeit in der Dichtung; Uhland war für Hebbel sein Leben lang genau das, was Liliencron noch heute für Dehmel ist: Ein Antrieb zum eigentlich Künstlerischen in der Kunst, ein Vorbild der sinnlich bildenden Kraft innerhalb des weiteren Komplexes ihrer Kräfte.

Das abstrakte gedankliche Element ist denn auch in den ersten bekannt gewordenen Dehmelschen Gedichten noch sehr mächtig, so sprengt es z. B. in dem ersten überhaupt von Dehmel veröffentlichten Gedicht „An Robert Koch“ (Freie Bühne 1891) völlig den dünnen Lebensrahmen, in dem es versinnlicht werden sollte. Aber noch charakteristischer als dieses Gedicht, das bei aller technischen Mangelhaftigkeit, doch auch schon formal Spuren vom späteren Richard Dehmel aufweist, scheinen mir andere Stücke aus seinem ersten Buche „Erlösungen“ für diese Epoche. Natürlich muß uns hier die erste, 1891 erschienene Auflage, nicht die viel spätere, von reifem Können überarbeitete zweite, maßgebend sein. Da finden sich denn inmitten einer Ueberzahl von rein gedanklichen Verssprüchen und sogar Prosa-

reflexionen zahlreiche Gedichte, die inhaltlich schon den ganzen Dehmel enthalten, aber formal völlig im Fahrwasser zum Teil romantischer besonders aber Schillerscher Epigonenlyrik segeln. Freilich sind die überkommenen Formen mit virtuoser Kraft gehandhabt. Man genieße einmal das ursprüngliche Eingangsgedicht der „Erlösungen" (Dehmels spätere Erkenntnis hat es ausgeschieden!), die Verse „In Kraft und Schönheit" mit geschlossenen geistigen Augen gleichsam, rein sinnlich; und man wird finden, daß die reine Formwirkung eine verblüffend große Aehnlichkeit hat mit den Trompetenfanfaren Herweghscher Rhetorik etwa. Hier wie dort ist aller künstlerische Accent auf das akustische Element, die Klangwirkung gelegt, das optische, sinnbildliche Element der Poesie kommt nur arabeskenhaft in einzelnen Metaphern der Sprache, garnicht im Gesamtplan des Gedichts zur Entfaltung. Solche rhetorischen Dichtungen, denn so möchte ich all die nennen, in denen das musikalische Element der Poesie das malerische unterjocht hat, giebt es im ersten Bande Dehmels noch viele. Selbst den prächtigen „Bergpsalm" wird man noch hierher zählen müssen; obwohl hier schon durch Ausmalung der Situation des Redenden ein Versuch sinnlicher und sinnbildlicher Wirkung gemacht wird, liegt doch noch der Schwerpunkt ganz auf der klingenden Wucht des Gedankenausdrucks. Auch die erotische Dichtung dieser Zeit (z. B. die mit Recht berühmt gewordene „Erste Begierde"), so eigen sie auch schon inhaltlich in ihrem flammenden Wahrheitsmute und ihrer tiefen Schönheitssehnsucht anspricht, zeigt ganz den Einfluß der Schillerschule: überall ruht die Kraft des Ausdrucks im Pathos des Reflexion, nirgends wie später (man vergleiche etwa Dehmels schönstes Liebesgedicht „Aus banger Brust" mit dem eben citierten!) — auf sinnlicher Ausmalung einer Situation.

Und noch in einer anderen Art offenbarte sich damals bei Dehmel der Geist jenes poetischen Formprinzips, das bei uns durch Schiller seinen reifsten

Ausdruck gefunden hat. In seiner Art zu allegorisieren. Wenn man nämlich mit mir unter Allegorie den Ausdruck einer Idee oder eines Gefühls durch ein vom Dichter ad hoc konstruiertes Phantasiebild versteht, (im Unterschiede zum Symbol, bei dem ein wirklich erschautes Lebensbild durch die besondere Betonung sinnbildliche Bedeutung erlangt,) so wird man allegorischer Dichtung, wenn anders das Phantasiebild, wenigstens in seinen Teilen die rechte sinnliche Lebenskraft und als Ganzes das wirklich schöpferische Gefühl für Nachbildung von Organismen verrät, volle Berechtigung zugestehen. Ein unvergängliches Beispiel allegorischer Dichtung ist Schillers marmorklares Gedicht „Das verschleierte Bild von Sais“ und ihm reihen sich nach der ganzen Art der Formbildung große Dehmelsche Gedichte aus den „Erlösungen“ an: „Der Wunsch“ etwa, die „Wahrheit“ u. a. m. So wenig sich das, was ich Allegorie nenne, auf die Dauer wird ganz scharf vom Symbol trennen lassen (schon weil unsere kühnste Phantansie letzten Endes doch immer auf Wirklichkeitsbilder zurückgehen muß!) — soviel steht doch fest, daß die allegorische Art der Versinnbildlichung aus derselben Wurzel stammt wie die Vorherrschaft des Musikalisch-rhetorischen Elementes in der Poesie über das Malerische: Beide spiegeln das Uebergewicht des Spirituellen, des willkürlichen Geistes über das Stoffhafte, Irdische, Sinnliche. Der Ton ist dem Menschen stets etwas Geistigeres als das Bild und viel deutlicher als ein Symbol zeigt die Allegorie den absichtsvollen, wollenden Geist ihres Schöpfers. Dehmels ganze Entwicklung als Mensch und also auch als Künstler mußte von dieser Vorherrschaft geistiger Willkür fortführen. Er fand nun damals Ende der 80er Jahre eine Bewegung vor, die in gleiche Richtung führen konnte, den „Naturalismus“. Dieser Protest gegen die Allmacht ideeller Willkür in der Kunst stellt sich ja in künstlerisch-technischer Beziehung durchaus als eine Rebellion der malerischen Instinkte gegen die musikalischen dar, was denn auch den ursächlichen

Zusammenhang der Bewegung mit dem gleichzeitigen Abebben des Wagnerwahns und mit dem gleichzeitigen Aufschwung der deutschen Malerei ausmacht. Das Unglück war nur, daß die deutschen Naturalisten überall im „Bild" des Lebens stecken blieben und nirgends wie ihre großen Vorbilder in Frankreich, Skandinavien, Rußland zum Sinnbild kamen, daß sie die Betonung nicht fanden, die aus dem Alltagsvorgang den Ewigkeitssinn heraustönen läßt. Wo Dehmel nun in seinen „Erlösungen" schon den Einfluß dieses Zeitstroms zeigte, wie in den sozialen Zustandsbildern „Zu eng", „Vierter Klasse", da ist wohl von vorn herein ein Zug zu sinnbildlicher Ausweitung des Bildes zu spüren. Aber die Idee wirkt hier doch noch mehr wie ein geistiger Zusatz, wie eine Schlußmoral, als daß sie unmittelbar der künstlerischen Atmosphäre des ganzen Gedichtes entströmte. Diese Atmosphäre zu schaffen, die geistige Betonung der Sinnlichkeit zu finden, das realistische Symbol zu gestalten ist fortan das Ziel des Künstlers Dehmel.

* * *

Das große Suchen nach dieser Form ist Dehmels zweites Gedichtbuch: „Aber die Liebe" (1893). Dies Buch, das menschlich Dehmels Entscheidungskampf enthält, seine Ueberwältigung des erotischen Problems, die Wahrung der individuellen Freiheit in diesem engsten aller Lebensbande, die Erhaltung seines bewußten Werdewillens gegen den Druck der Brunst, dies Buch ist auch in formaler Beziehung Dehmels Krisis. Deshalb wirkt es sogar noch chaotischer, formloser, gährender als die „Erlösungen", in denen noch überkommene Kunstformen mit naiver Zuversicht und großer Glätte gehandhabt wurden.

Kennzeichnend für das formale Tasten und Suchen in diesem mit ganz verschiedenartigen Dichtungen überladenem Buche ist es, daß sich hier die einzige Schöpfung Dehmels findet in der der Mangel an technischer Geschlossenheit zu unorganischen Uebergängen von Prosa zu Rhythmen

führt. („Gewissen.") Hier findet sich auch eine Skizze in angeblichen „freien Rhythmen" (Das Gesicht"), die in ihrer seelischen Inbrunst und nervös zitternden Formlosigkeit ungemein an Prosaskizzen der sensiblen A. Croissant-Rust erinnert. Hier findet sich auch Dehmels einzige Prosanovelle „Die drei Schwestern. Eine Geschichte mit Zuhörern." In einer etwas banalen Rahmenzeichnung wird ein Bild von schwerer erdrückender Melancholie gegeben, das mit seinem herben Erdgeruch an Theodor Storm erinnern könnte, wenn nicht die grausame Konsequenz und ätzende Schärfe der Charakteristik weit über alles was der milde Husumer Meister je gewagt hätte, auf Strindbergsche Gestaltungen zuginge. Diese drei Schwestern richten aus lauter Liebe langsam, ruhig und planmäßig zwei junge Menschenkinder, ihren Bruder und seine Geliebte, zu grunde. — —

Außer diesen umfänglichen Prosastücken findet sich in diesem Bande neben der eignen Lyrik noch eine Fülle von Uebersetzungen, die uns zeigt, wie sich Dehmel auf der Suche nach seinem Stil an fremder Art befruchtet. Seltsam bunt scheint er seine verschiedenen Freunde gewählt zu haben — aber alle haben sie eins gemeinsam, das was Dehmel eben sucht: die Fähigkeit, aus den Wirklichkeiten heraus mit elementarer Kraft den Sinn der Dinge reden zu lassen. Da ist der alte Italiener Cecco, der moderne Spanier Zorilla, der Pole Ujeski neben dem Chinesen Li-tai-po, und am bedeutsamsten treten zwei Franzosen: der alte grandiöse Cyniker Villon und Verlaine, der neueste der neuen, hervor. Von ihnen allen mag Dehmel gelernt haben, am meisten von Verlaine, dem tiefsten und feinsten Seelenkünder, den die Lyrik der neuen Zeit kennt. Den stärksten Einfluß aber hat in dieser Zeit der Mann auf Dehmel geübt, dem ein schier überschwängliches Huldigungsgedicht im Buche „Aber die Liebe" gilt: Strindberg. Der Einfluß Strindbergs zeigt sich neben der Charakteristik der Schwestern in der schon erwähnten Novelle am stärksten in Dehmels bisher einzigem Drama „Der Mitmensch", das dem Zeitpunkt seiner Entstehung

nach nicht weit von der Epoche „Aber die Liebe“ entfernt seien kann. Denn eben das, was das Wesen dieser Periode ausmacht, das unsichere Suchen nach einem eignen Stil ist diesem Drama zum Verhängnis geworden. Aus der Stillosigkeit, mit der das Stück zwischen Linien großzügiger Symbolik und der detaillierenden Wirklichkeitsstrichelei der „Naturalisten“ schwankt, stammt all das Unausgeglichne, Groteske, Unwahrscheinliche, das dies Drama so schwer genießbar macht — trotzdem die großen Grundkräfte, die es bewegen, bisweilen mit elementarer Deutlichkeit sprechen. Strindberg, dessen Einfluß fast Szene für Szene herauszufühlen ist, war mit seiner cynischen Analyse doch nicht der Mann, an dem Dehmels tiefpositive, synthetische Kunst ausreifen konnte — soviel Verwandtes Dehmel auch in dem gigantisch trotzenden Individualismus des Schweden spüren mochte. — Ein blühender Unsinn aber scheint es mir, auf dies stylistische Unglück hin Dehmel die dramatische Veranlagung abzusprechen. Wenn psychische Dialektik, wenn der Vor- und Vorwärtsgang seelischen Lebens das Wesen des Dramas macht, so wüßte ich nicht, wer zum Drama berufener wäre als der Lyriker und gar der Epiker Dehmel! Ja ich mache mich sehr gern anheischig darzuthun, daß Dehmel die einzige spezifisch dramatische Begabung unter den jungdeutschen Dichtern ist, und daß in Dehmels Lyrik z. B. zehnmal mehr dramatisches Leben pulsiert als in sämtlichen Hauptmannschen „Dramen“, deren künstlerischer Wert ein rein lyrischer ist. Es ist mehr als wahrscheinlich, daß Dehmels reif gewordenes Können eines Tages glücklich zur dramatischen Form zurückkehren wird.*)

Die Stilwirrnis, an der dieser erste Versuch scheiterte, hatte sich schon in der eignen Lyrik des Buches „Aber die Liebe“ zu lichten begonnen. Der rhetorische Stil beginnt zu schwinden; die allegorisch-phantastischen Sinnbilder leisten zu Anfang des Buches noch einmal ihr Bestes und Stärkstes in den Gedichten: „Bastard“ und

*) Anmerkung siehe Seite 17.

„Das Ideal", dann fangen auch sie an gegen realistische Sinnbilder zurückzuweichen. Die „Verwandlungen der Venus" am Ende des Buches enthalten zwar noch einige Gedichte der alten phantastisch konstruierenden Art, aber in der Gesamtanlage des Cyklus und in einigen der stärksten Stücke (Venus socia, Venus religio, Venus bestia) ist der neue Ton siegreich. Und dieser Ton, der aus dem Bilde der Wirklichkeit die Stimme des ewigen Geistes hervorklingen läßt, erfüllt schon ganz den reifsten und wertvollsten Abschnitt dieses großen Bandes, jenen schon früher erwähnten Cyklus erotischer Gedichte, die das Motto „Und führe uns in Versuchung" — tragen. Eines dieser Gedichte, „Der Brand" ist in der grandiosen Schlichtheit und Kraft des Sinnbildes (der Dichter blickt mit dem geliebten Weibe in die Flamme eines gegenüber brennenden Hauses, während im Nebenzimmer seine Frau Klavier spielt) und in der sinnlichen Gewalt der Worte schon dem schönsten und größten ebenbürtig, was Dehmel überhaupt bisher geschaffen hat. „Nur Zufall:" hebt das Gedicht an — aber aus solchem Zufall ein tiefes Sinnbild herauszulesen, das eben ist von nun an Dehmels Kunstübung. Es ist nach meinem Gefühl sein „Meisterstück", das erste Mal, daß er sein Eigenstes in eigenster Form restlos giebt.

* * *

Damit ist der Bann gebrochen, Richard Dehmel hat seinen, seinen ureignen Stil gefunden. In den nun folgenden reifen und reichen Gedichtbänden: „Lebensblätter" und „Weib und Welt" strömt aus den blutwarmen Lebensbildern der Weltsinn, die Idee so leicht und selbstverständlich hervor, wie der Duft aus edlem Wein. Diese vom deutenden Wort entbundene Geistigkeit der Form scheint mir das köstliche aesthetische Korrelat zu Dehmels großem ethischen Werk der Auflösung aller Zwecke im Trieb. In der schlichten Wiedergabe eines Alltagserlebnisses erhält plötzlich wie von selbst jeder Laut eine tiefer tönende Bedeutung, einen symbolischen Wert. Je klarer

und fester das Wirklichkeitsbild wird, um so tiefer und stärker steigt aus seinen Vibrationen gleichsam ein geistiges Weltbild über ihm auf. Wenn ich aus der Fülle der Beispiele eines wählen soll, so will ich an jenes Wunder erinnern, das im Gedicht „Mit gedämpfter Stimme" aus dem Gang zweier Liebenden durch die nebelverhangenen Straßen einer Großstadt ein Fest reiner und freier Menschlichkeit von tiefster religiöser Weihe aufsteigen läßt. Auch an die elementare Kraft will ich erinnern, mit der der Dichter in der „Harfe" aus dem Anblick eines gleich einer ausgespannten Hand fünffach verzweigten Baumstammes ein Bild seines Lebenskampfes gewinnt. In diesen neuen Dehmelschen Gedichten werden phantastisch allegorische Konstruktionen ganz selten. Rein rhetorische Wirkung ist überall aufgegeben. Auf den pathetischen Klang strophischer Abschlüsse wird vielfach verzichtet; aber auch die „freien" Rhythmen werden noch seltner als bisher. Dem Pulsschlag eines lebendigen gleich, durchwogt jeder Regung des Inhalts folgend der Rhythmus die Dehmelsche Lyrik, und im breiten Band umschlingen satte Reime den festgefügten Organismus. Die musikalische Wirkung des Wortes wird jetzt stärker denn je, aber wenn früher Metaphern und Bilder nur Brennholz für die Lohe des Sprachklangs waren, steht jetzt alles Klangliche im Dienste der Versinnlichung des dichterischen Bildes. Ein Beispiel gebe das Gedicht „Klage":

In diesen welken Tagen,
wo alles bald zu Ende ist,
sturmzerfetzte Sonnenblumen
über dunkle Zäune ragen,
Wolken jagen
und der Boden flammenfarbne
Blätterstürze schlagen:
da müssen wir nun tragen
was wir uns mußten sagen
in diesen welken Tagen.

Die musikalische Wirkung, die hier ganz gewiß von außerordentlicher Stärke und abgestuftester Feinheit ist,

kann doch in keinem Moment (wie etwa noch im „Bergpsalm") unmittelbar den Gehalt des Gedichtes geben; sie vermittelt erst mit der zwingenden Gewalt ihrer Töne den sinnlichen Eindruck einer Herbstlandschaft, und erst über dieser steigt in der leichten Ueberleitung der letzten Zeilen das Bild eines düstren Menschenschicksals auf. Das Bild ist von einem schmückenden Zusatz zu dem unentbehrlichsten Bestandteil, dem Kern des ganzen Gedichtes geworden. In diesem Wege vom Musikalischen zum Malerischen, der eine Verlegung der poetischen Basis vom Intellektuellen ins Sinnliche bedeutet, (die Spitze kann dabei sehr wohl im Geistigen bleiben!) scheint mir alles zu liegen, was die Grundstimmung unserer Kunst von der Schillerschen trennt. Niemand hat unter den Zeitgenossen diesen Weg so von Anfang an durchmessen und ist dabei so weit gekommen wie Richard Dehmel. Daher ist es verständlich, daß seine reife Technik in frappierendster Weise an den bedeutsamsten unserer bildenden Künstler, an unseren großen Meister Max Klinger erinnert. Wie weit Dehmel von Klinger, dem er in dankbarer Verehrung seine „Lebensblätter" gewidmet hat, direkt beeinflußt wurde, wie weit nur gleiche Naturen gleiche Resultate zeitigten, bleibe dahin gestellt. Wichtig zu rechter Erkenntnis der Dehmelschen Technik ist nur die Thatsache, wie sehr viele seiner Gedichte speziell Klingerschen Radierungen gleichen. Man lese:

Drama.

Sie ist nur durch mein Zimmer gegangen
und hat mir nur ihr Schicksal erzählt,
und ich habe sie mit Trost gequält
und saß und starb doch vor Verlangen.

Sie hat geträumt von meinen Händen:
sie aß von ihres Mannes Brot,
da kam ich an und drückte sie tot,
sie hielt ganz still. Wie wird das enden —

Unwillkürlich glaubt man ein Blatt zu sehen aus einem Klingerschen Cyklus: „Ein Leben" oder „Eine

Liebe" oder „Dramen", — in wenigen harten Strichen eines engbegrenzten Bildes taucht ein ganzes Menschenleben vor uns auf, geschüttelt von tausendfachen Trieben und Sehnsüchten, Willen und Notwendigkeiten. Oder man nehme Dehmels schon früher erwähntes Gedicht „Auf einem Dorfwege". Die Art wie hier der verhöhnte Bettler zu einem Sinnbild des leidenden Edelmenschen in Gestalt Christi wird, die Art wie hier jedes Stückchen der Scenerie, von dem schlanken Wuchs der Kinder, die den hilfsbereiten Krüppel verhöhnen, bis zu den blutroten Nelken, unter die er niederfällt, diesem Gefühlsaufschwung dient, ist überaus klingersch. So wie diese beiden von innen heraus, durch Erschließung seines eigentlichen künstlerischen Sinns, hat kaum einer in Deutschland heute den Naturalismus „überwunden". Wie viele betrunkne Bettler sind nicht in den letzten Jahrzehnten gemalt worden! Aber wer hat in ihnen den Heiland gefühlt und fühlen lassen?!

Und nun möchte ich zu den figürlichen noch ein Landschaftsbild fügen, jene „Ideale Landschaft", die Dehmel an den Schluß der neuen Ausgabe der „Erlösungen" gesetzt hat.

Du hattest einen Glanz um Deine Stirn
und eine hohe Abendklarheit war
und sahst nur immer fort von mir Ins Licht! Ins Licht!
Und fern verscholl das Echo Deines Aufschreis.

Die übermächtige Wehmut dieses Abendleuchtens, dies weiße lösende Licht in seiner herben uferlosen Unendlichkeit — ich kann es kaum anders sehen als in den stählern zarten gleichsam tönenden Linien einer Klingerschen Radierung. Dies ewig abgewendete, ewig endlosen Fernen zugekehrte Antlitz des Lebens, diese erhabne eherne Unberührtheit — — — wie viele haben nicht in unsern Tagen versucht den Sehnsuchtsschrei des kleinen überwältigten Ich ins All hinaus, zu bannen — hier ist es gelungen. Wenn ich von Dehmel nichts kennte als diese vier Zeilen — er wäre mir „der Lyriker unserer Tage." —

* * *

So hat der Sieg der Bildlichkeit Dehmeln eine nahezu uneingeschränkte Macht des Ausdrucks verschafft. Aber neben der Vollendung der inneren Form hat die breite Schwere des sinnlichen Bildes, die Kraft des malerischen Realismus der Dehmelschen Kunst noch eine wichtige Entwicklung der äußeren umfassenden Form gebracht: vom Lyrischen ins Epische hinein.

Der Drang zu einer festeren Aneinanderfügung der einzelnen Gedichte in einer höheren formalen Einheit wird schon in den „Verwandlungen der Venus" und dem andern mehr erwähnten erotischen Cyklus des Buches „Aber die Liebe" fühlbar. Mit dem wachsenden Realismus der Sinnbilder nimmt dann auch das Gesamterlebnis, das sich in ihnen spiegelt, immer geschlossnere Form an: Das Buch „Weib und Welt" liest sich fast schon wie ein zusammenhängender Roman. Jetzt endlich wird im „Roman in Romanzen", an dem der Dichter seit 6 Jahren arbeitet, der neuartige Organismus bewußt unter die Gesetze der Epik gestellt. In der langsam und sicher fortschreitenden Folge dramatisch bewegter Einzelgedichte, die von tausend inneren und äußeren Fäden zusammengesponnen, den mächtig breit angelegten Roman „Zwei Menschen" bilden, glaubt Dehmel „die seit Goethe und Byron vergebens gesuchte Form des modernen Epos" gefunden zu haben. Ein wirkliches Urteil über das noch unveröffentlichte Werk ist natürlich nicht möglich. Nur als persönlicher Eindruck mag hier gesagt sein, daß das Erscheinen des Buches, das ich, wenn auch erst flüchtig, schon in seinem ganzen gewaltigen Umfange kenne, vielleicht das stärkste litterarische Ereignis in Deutschland zum mindestens seit dem Tode Anzengrubers bedeuten wird. Dies große Gedicht von der schicksalschweren Vollendung zweier Menschen in und mit einander ist die Quintessenz einer kulturell fruchtbaren, vorwärtsweisenden Persönlichkeit gegeben im Rahmen eines einheitlich und weit angelegten Kunstwerkes mit ganz reifem, ganz zielsichrem Können — und ich wüßte nicht, wann wir in Deutschland dergleichen erlebt hätten, seit

der Dichter der „Kreuzelschreiber" und des „Ledigen Hof" nicht mehr unter uns weilt. Schon unter dem Eindruck der in der „Insel" veröffentlichten ersten Teile des Romans verlegte sich vielen der Schwerpunkt der ganzen Dehmelschen Persönlichkeit in dies epische Gedicht und ich zweifle nicht, daß der Totaleindruck des vollendeten Werkes, das alles was Dehmel je gesungen, in reiferer stärkerer Form wiederbringt, Dehmel, den Lyriker, in unserer Vorstellung zurückdrängen wird. Eines ist bei dieser Wertung schon jetzt unumstößliche Gewißheit: das ganz reife, ganz zielsichre Können. In dem Roman, der aus drei Teilen zu je 36 Gedichten von je 36 Zeilen besteht, hat die künstlerische Selbstzucht Dehmels sich den denkbar härtesten, schärfsten Formzwang geschaffen. Viel stärker und sichtbarer muß die muskulöse Kraft des künstlerischen Organismus im fest und prall sitzendem Kleide dieser Form hervortreten als bei nackter Freiheit. Und wie leicht trägt Dehmel das schwere Panzerkleid. Ein jedes dieser Gedichte besteht aus einem landschaftlichen Rahmen und einem von ihm umkränzten Zwiegespräch des Mannes und des Weibes; gleichwohl hat man in den 108 Stücken nicht ein einziges Mal den Eindruck montoner Schematik; jedesmal staunt man von neuem über die Kraft mit der die Scenerie den Stimmungen der Menschen zum Ausdruck verhilft, über den unerschöpflichen Reichtum, mit dem hier für jeden seelischen Zustand eine sinnbildliche Situation gefunden ist. Reim und Rhytmus sind in dieser mit zwangloser Selbstverständlichkeit hingleitenden Verssprache, zu einem widerstandlosen Instrument geworden, dem jeder Klang nach Wunsch und Willen des Dichters leicht und frei entströmt:

„Zwei Menschen gehen durch kahlen, kalten Hain"

— der Frost stöhnt in diesen ächzenden Kehllauten.

„Zwei Menschen gehn durch hohe, helle Nacht"

— wie Feierglocken tönt es im Krescendo dieser klaren scharfen Vokale mit der raffinierten Klangsteigerung o—e—a.

„Ein Weib lehnt an der Fensterborte
düster wie aus Erz gebaut.
Der Schein macht ihre braune Haut
glühender als einer Braut —
so hört sie eines Mannes Wortes. — —“

— eine lähmende Schwere gleitet aus diesem breiten hohlen Reim und dem abfallenden Rhytmus.

„— — „ach Lucas sieh das erste Veilchen!“
sie steht davor so ganz entrückt,
daß er entzückt, sich bückt, es pflückt
es ihr an Herz und Lippen drückt
und wie ein Junge lacht dazu — — —“

— aus Reim und Rhytmus packt ein wahrhaft wirbelnder Jubel den Hörer.

* * *

So ist hier alles reifstes und reichstes Können. Und wir vermögen nicht zu ahnen, was Dehmel, ein solches Werkzeug in Händen, uns noch wird bieten und bringen können. Eine Vollendung aber ist erkenntlich, der Dehmel mit vollen Segeln zutreibt: Noch haftet seiner Kunst, wie den meisten Künstlern von jener germanischen Art peinlich auswägender Allgerechtigkeit, die Spur seiner schweren Kämpfe gleich einem trüben Erdenreste an, noch sieht man bisweilen die Blutspur an den arbeitswunden Händen, fühlt was diese Meisterschaft ihn gekostet hat. Noch trifft ihn bisweilen das Wort, das Zarathustra dem „Erhabenen“ zuruft:

> „Auch seinen Helden-Willen muß er noch verlernen: Ein Gehobner soll er mir sein und nicht nur ein Erhabener: — Der Aether selbst sollte ihn heben den Willenlosen!
>
> Er bezwang Untiere, er löste Rätsel, aber erlösen sollte er auch noch seine Untiere und Rätsel, zu himmlischen Kindern sollte er sie noch verwandeln.

Noch hat seine Erkenntnis nicht lächeln gelernt und ohne Eifersucht sein; noch ist seine strömende Leidenschaft nicht stille geworden in der Schönheit."

Es ist wahr ein letzter Widerspruch steht noch in der Dehmelschen Kunst. Klar spricht sein Wille für Ueberwindung des Zweckes, für Heiligung der unwillkürlichen Schönheit des Triebs. Aber eben in diesem Willen selbst spricht noch ein Zweck und seine Stimme ist es, die Dehmels Kunst oft all zu bewußte Schwere, all zu starre Härte giebt. „Gerade dem Helden ist das Schöne aller Dinge schwerstes." — Untrüglich aber fühlt man, daß Dehmel auf dem Wege zu dieser letzten Ueberwindung ist, daß auch seine Kunst in diese höchste unwillkürlichste Schönheit ganz einmünden wird. Hat doch auch sein großer Vorgänger Hebbel, der noch viel schwerer zu tragen hatte an der Last seines bewußten Willens, dies Ziel erreicht und vor seinem all zu frühen Ende sein Demetriusvorspiel geschaffen, das die Marina, eine Gestalt von berauschender unwillkürlicher Schönheit, und die herrlichste Liebesscene der deutschen Litteratur enthält. Dies Feld höchster und freister Schönheit wird auch Dehmel bald erreicht haben und reicher und fruchtbarer wird er es anbauen — er, der heut noch „mitten im Werden" ist!

* * *

Vorläufig aber können wir diesem letzten Rest drängender wollender Erdenschwere auch *dankbar* sein, denn er vor allen hat Dehmel als Künstler davor bewahrt, jemals in die quietistische Talmiseligkeit unserer Neuromantiker zu verfallen, die das schwere Leben zu einem leichten Spiel bei geschlossnen Augen verflüchtigen, die, wie Dehmel einmal bitter sagt, „aus der Kunst einen phantastischen Sport" machen. In Erz gegraben hebt sich über dem Hause der Dehmelschen Kunst sein schweres Wort: „Leben heißt lachen mit *blutenden Wunden!*" Die Kraft dieses Wortes erhielt der Dehmelschen Kunst

ihren Ernst, ihre Wahrheit und Größe und ließ sie doch aufsteigen aus den trüben Niederungen dumpfer Leiden zu den hellen Höhen lachenden Genusses:

Leben heißt lachen mit blutenden Wunden!

So ist Dehmel fast der einzige, der so tief in die große Harfe, aus der die Klagen unserer Zeit aufsteigen, gegriffen hat, daß sie wieder einen hellen klaren Klang gab. Er allein hat das Trauerspiel der Zeit so tief ergriffen, daß es zum Festspiel wurde.

Leben heißt lachen mit blutenden Wunden!

So lieben wir uns noch weit über den vielvermögenden — den Künstler, Richard Dehmel den Kämpfer, — den Menschen!

* * *

Eines aber ist noch hier zu betonen heute — leider! — nicht überflüssig: Wenn wir hier von dem „Menschen" Dehmel gesprochen haben, so war und ist keineswegs die Persönlichkeit des zur Zeit in Blankenese bei Hamburg ansäßigen Schriftstellers Richard Dehmel gemeint. Wohl gebührt diesem unser Dank und unsre Bewunderung, weil er der Erzeuger des „Menschen", den wir meinen, ist — keineswegs aber ist er identisch mit jenem Phänomen, das vielmehr nur die Inkarnation seiner Kunst, den Lebenshelden seiner Dichtung bedeutet. Dieser Held der Dichtung braucht — auch beim Lyriker! — so wenig ganz in dem Dichter enthalten zu sein, wie ein Kind ganz und nur seinem Vater ähnlich zu sehen hat. Beide, Dichter und Dichtungsgestalt, schlechthin zu identifizieren, wäre eine große ästhetische Naivität, ihr Verhältnis an der Hand einiger biographischen Daten darlegen zu wollen, wäre eine That philologischen Größenwahns. Diese in Wahrheit bis zur Unlösbarkeit schwere Aufgabe können erst spätere Generationen aus weiter überschauender Distanz zu Dichter und Dichtung versuchen.

Ich habe hier nur das Grundgefühl, daß die Dehmelsche Kunst auslöst, seinem Wesen und seiner

kulturellen Bedeutung nach dem begreifenden Verstande nahe bringen wollen; als von dem Träger und dem Erreger dieses Grundgefühls habe ich von Dehmel als „Mensch“ und als „Künstler“ gesprochen.

Ich weiß auch, daß ich allerhöchstens dem, der dies Grundgefühl schon besaß, ein paar ausdrückende Worte habe reichen können. Das Gefühl zu wecken vermag natürlich keine „Erklärung“, wo die Kunst selbst nicht gewirkt hat. Dies Grundgefühl zu erfassen wird auch bei Dehmel nur dem glücken, dem seine Persönlichkeit eben das sympathische Medium, der rechte Mittler zum All ist, denn — so sagt Dehmel selbst:

„Jede Kunstwirkung läuft schließlich auf das Wunder der Liebe hinaus, das sich begrifflich nur umschreiben läßt, als Ausgleichung des Widerspruchs zwischen Ichgefühl und Dugefühl, Selbstbewußtsein und Selbstvergessenheit.“

Kritischer Tag.

Kaminfeuer und Morgenrotschimmer
schmücken ein hohes Damenzimmer.
Ein Weib erhebt aus meergrüner Seide
ihre nackten Arme beide
vor einem Mann breit in die Luft
und lacht umschwebt von Mandelduft:

Ich glaub, ich bin noch immer schön,
mein Kind hat mir nichts weggenommen.
Und hättest mich eben baden sehn,
dir wär'n die Augen weggeschwommen.
Was stehst denn wieder wie im Schlaf?
Oh Lux, was bist du für ein Schaaf!

Er lächelt eigen, sie merkt es nicht:
er senkt wie grübelnd sein scharfes Gesicht,
sein Fuß streichelt ein Eisbärfell.
Er fragt halbhell:

Schönheit? — das ist mir nichts als Hülle
um irgend eine Liebreizfülle.
Der Reiz zur Liebe und zum Leben,
wenn den die Reize einer Gestalt
mir wie aus Eigner Seele eingeben,
dann bin ich — schön in ihrer Gewalt;
sonst sind sie angeflogne Schäume,
Nachwehen toter Künstlerträume,
Du würdest ja Raffael nicht entzücken,
du bist zu kriegrisch ins Kraut geschossen,
deine dunkle Haut ist voll Sommersprossen,
dein Pferdshaar, dein männlicher Nasenrücken
taugen zu keiner klassischen Ode,
und dein klassisch Kinn ist garnicht mehr Mode;
aber — jetzt will ich die Augen zudrücken,
will nichts mehr fühlen als deinen Bann,
nichts küssen als deine Wildkatzenstirne,
und wärst du die durchtriebenste Dirne,
du wirst mir eine Heilge dann —

Prüfend blicken zwei Menschen einander an.

Ausflug.

Zwischen zwei Rappen jachtert ein Schimmel,
Sonne glitzert auf Schneestaubgewimmel,
ein Schlitten stiebt mit zwei Menschen dahin.
Schwarz funkeln die Schellen der silbernen Bügel,
ein Weib schwingt die Peitsche, der Mann schwenkt die Zügel,
jetzt reckt er das Kinn:

Lea! seit meinen Jugendjahren
bin ich nicht so im Fluge gefahren,
so rasend noch nie.
Aber noch rasender war's gestern Morgen,
als ich im Sturm deinen Namen schrie
und als wäre mein Gott drin verborgen,
mit ihm rang um dich, Knie an Knie:
schleife mich, Sturmgott, um die Erde,
sei sie unrein, sei sie rein,
gönne mir nur kein Glück am Herde,
hingerissen will ich sein!
Sage mir — Du! ich frage dich: schreit
Dein Gott auch so Meinen Namen?
peitscht dich der Schnee auch wie Frühlingssamen?
kennst du den Wahnsinn dieser Seligkeit?!

Er reißt ihr die Peitsche weg, die Rappen schäumen schon,
die Zügel schlackern, die Bügel bäumen schon,
das Weib umschlingt ihn fallbereit:

Nenn's nicht Wahnsinn, nenn's lieber Ahnsinn,
Lukas: ich hab in manchen fruchtbaren Wochen
dagelegen wie zerbrochen
und wußte doch; ich will, muß, willmuß fliegen!
Ja Lux: rase! laß brechen, laß biegen!
Mir wiegt ein Gefühl der Erleuchtung die Brüste,
als ob es die Sonne blindmachen müßte;
und wenn mir der Schneestaub die Augen zerstäche,
und wenn mir dein Sturmgott den Atem bräche,
ich lasse mich wiegen, du — wiegen — wiegen —

Sie starrt verzückt in das wilde Gewimmel,
zwei Menschen glauben sich im Himmel.

Die grosse Liebe.

Der Himmel scheint blutunterlaufen.
Fern graut die Großstadt her; zwei Menschen sehn
die Türme hoch in dunkler Rotglut stehn,
die Stadt raucht wie ein Scheiterhaufen.
Ein Weib lehnt an der Fensterborte,
düster, wie aus Erz gebaut.
Der Glanz macht ihre braune Haut
glühender als eine Braut.
So hört sie eines Mannes Worte:

Dein Herr Gemahl? Nein: der ist nicht im Wege.
Er hat ja Augen, und kann noch welche pachten.
Und träf' er mich in seinem Gehege,
ich würde ihn mir sehr höflich betrachten:
Hoheit, Sie dürfen mich verachten,
Sie dürfen, wenn Sie's wagen, mich töten —
ich würde vielleicht sogar vor ihm erröten,
das ist ein Vorgang der Natur,
mein Körper ist arg tierisch — — nur:
mein Geist ist über meinen Nöten!
Ja, Lea: begreifst du, was das heißt:
ich will getrieben sein vom Geist!?
Erst wenn der Geist von jedem Zweck genesen
und nichts mehr wissen will als seine Triebe,
dann offenbart sich ihm das weise Wesen
verliebter Thorheit: die große Liebe.
Du bist noch nicht so zwecklos mein:
du willst noch mich, ich soll noch dich befrein:
dies blinde Kind aus fremden Lenden,
es scheint uns immer zuzuschauen,
ob wir nicht sein Vertrauen schänden —
und siehst du: Das, jawohl, das macht mir Grauen!

Er bebt; er zerrt an seinem Bart.
Das braune Weib wird bleich, wird rot.
Dann sagt sie leise, mühsam, hart:
Das Kind, vor dem dir graut, ist tot — —

Zwei Menschen schweigen wie erstarrt.

Aus dem Roman in Romanzen „Zwei Menschen". Erschienen in der Monatsschrift ‚Die Insel' 1901 Heft 1 und folgende (Leipzig, Inselverlag), mit gütiger Erlaubnis des Verlages. Eine Folge erscheint in der Neuen deutschen Rundschau 1903.

Berichtigung.

Durch ein Versehen beim Druck ist die nach Seite 45 gehörige Anmerkung nach Seite 17 geraten. Die Anmerkung auf S. 17 soll lauten:

---

* Den hier umschriebenen Gedanken spiegeln in wundervoller Klarheit einige Verse, die sich am Ende von „Zwei Menschen" finden und die zu lesen mir noch kurz vor Erscheinen dieser Schrift vergönnt war:

„Und man erkennt: Verbindlichkeit ist Leben
und Jeder lebt so völlig, wie er liebt:
die Seele will was sie erfüllt hingeben,
damit die Welt ihr neue Fülle giebt.
Dann wirst Du Gott im menschlichen Gewühle
und sagst zu mir der Dich umfangen hält:
Du bist mir nur ein Stück der Welt,
der ich mich ganz verbunden fühle.
Bei Tag, bei Nacht umschlingt uns wie ein Schatten
im kleinsten Kreis die große Pflicht:
wir Alle leben von geborgtem Licht
und müssen diese Schuld zurückerstatten."

Zur Bibliographie:

Ueber die erschienenen Werke Dehmels sehe man die auto-biographische Skizze vorn.

Ferner:

A. Moeller-Bruck, Richard Dehmel (Schuster & Loeffler. 1900).

W. Schaefer, Einleitung zu 12 Gedichten Richard Dehmels (Schuster & Loeffler).

W. Furcht, Richard Dehmel (J. C. C. Bruns, 1899).

Aus der ziemlich großen Zeitschriftenlitteratur sei hervorgehoben:

M. Heimann, R. Dehmel (Neue deutsche Rundschau 1897)

und endlich:

Franz Servaes, Richard Dehmel in „Präludien" (Berlin 1899).

Folgende Hefte sind bereits erschienen:

Heft 1.	**Friedrich Nietzsche** von Dr. Paul Ernst.
Heft 2.	**Josef Kainz** von Ferdinand Gregori.
Heft 3.	**Hans Thoma** von Dr. Franz Servaes.
Heft 4.	**Richard Strauß** von Dr. Erich Urban.
Heft 5/6.	**Hermann Sudermann** von Dr. Hans Landsberg.
Heft 7.	**Arnold Böcklin** von Rudolf Klein.
Heft 8/9.	**Gabriele d'Annunzio** von Lady Dr. Blennerhassett.
Heft 10.	**Wilhelm Raabe** von Wilhelm Jensen.
Heft 11/12.	**Björnstjerne Björnson** von Georg Brandes.
Heft 13.	**Christian Dietrich Grabbe** v. Dr. Hans Landsberg
Heft 14.	**Multatuli** von S. Lublinski.
Heft 15.	**Leo N. Tolstoi** von Prof. Dr. Thomas Achelis.
Heft 16.	**Walt Whitman** von Edmund Gosse.
Heft 17.	**Wilhelm Busch** von Georg Hermann.
Heft 18.	**Bernhard Baumeister** von Ferdinand Gregori.
Heft 19.	**Arno Holz und die jüngstdeutsche Bewegung** von Dr. Karl Hans Strobl.
Heft 20.	**Die russische Litteratur der Gegenwart** von A. L. Wolynski.
Heft 21.	**Detlev von Liliencron** von Gustav Kühl.
Heft 22.	**Ludwig von Hofmann** von Karl Scheffler.

Als weitere Hefte erscheinen in rascher Folge:

Dr. Ernst Gystrow . . .	Ompteda.
Dr. Hans Daffis	Theodor Fontane.
Wilhelm Klatte	Vergessene Musiker.
Dr. Felix Poppenberg . .	Hugo von Hofmannsthal.
Dr. Karl Anton Piper .	Reuter.
E. Zola und A. Proust .	Manet.
Prof. Dr. Richard Muther	Kunstgeschichte und Kunstkritik.
Dr. Theodor Poppe . . .	Hebbel.
Dr. E. W. Braun . . .	Rodin.
Hugo von Tschudi . . .	Französische Malerei (1800—1900)
Paul Wiegler	Moderne Franzosen.
Wilhelm Weigand . . .	Stendhal.

Johannes Belling Buchdruckerei, Berlin W. 35, Karlsbad 15.



